



Inhaltsverzeichnis

<i>Tabula Gratulatoria</i>	11
Christoph Müller	
Vorwort	13
Helmut Siepmann	
Verzeichnis der Publikationen	17

Lusophonie

Richard Baum (Bonn / Aachen)	
Weltkultur Lusophonie. Prolegomena zur Fundierung der 'lusophonen' Kultur- und Bildungspolitik	31
Barbara Mesquita (Hamburg)	
Die Unwirtlichkeit unserer Städte. <i>Mussequê, favela</i> und <i>bairro social</i> in der portugiesischsprachigen Literatur bei Pepetela, Patrícia Melo und Ricardo Adolfo	59

Lusophones Afrika

Ineke Phaf-Rheinberger (Berlin)	
Von Meeresschaum und anderen Geheimnissen in der heutigen Literatur Angolas. <i>O último segredo</i> von Tazuary Nkeita	73
Christoph Müller (Berlin)	
Die Funktion der Motive "Stadt" und "Land" in der angolischen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	83

Brasilien

- Ricarda Musser (Berlin)
 Brasilien, zunächst für Auswanderer. Zu den
 Brasilien-Werken Joseph Friedrich von Weechs 99
- Flavio Quintale (Aachen)
 O debate dos gêneros e o romance *O Ateneu* de
 Raul Pompéia 119
- Juri Jakob (Köln)
No meio do caminho: O amor natural. Die erotische
 Dichtung Carlos Drummond de Andrades im Kontext
 seines Gesamtwerks 133
- Lara Brück-Pamplona (Bonn / Köln)
 Os mitos *Saci-Pererê* e *Negrinho do Pastoreio* no
 folclore brasileiro 161
- Sonja Maria Steckbauer (Innsbruck)
 Die einsame Passion des Moacyr Scliar 175
- Verena Dolle (Gießen)
 “Falha a fala. Fala a bala”. Die brasilianische *favela*
 und ihre symbolische Repräsentation in der
 zeitgenössischen Literatur und Kultur 193
- Claudius Armbruster (Köln)
 Visibilität und Inszenierung von Armut und
 Marginalisierung in Medien und Literatur. Das Bild
 der brasilianischen Favela in Dokumentation und
 Fiktion 213
- Hartmut-Emanuel Kayser (Berlin)
 Juristische Auseinandersetzungen um Großvorhaben
 in Brasilien – vom Scheinargument der angeblichen
 Internationalisierung Amazoniens 231
- Federico Foders (Kiel / Köln)
 Wird Brasilien dem (Rohstoff-)Fluch entkommen? 241

Portugal

Anne Begenat-Neuschäfer (Aachen)	
Camilo Castelo Branco: <i>Mysterios de Lisboa</i>	255
Alexandre Martins (Köln)	
Pessoa <i>cantado</i> – der portugiesische Modernist als fiktiver Liedtexter. Eine Bilanz	265
Henry Thorau (Trier / Berlin)	
Ein Dramatiker ist zu entdecken: Miguel Torga	277
Martin Neumann (Hamburg)	
Zwischen Klischee und Realität: Das Portugalbild in Ilse Losas <i>Sob Céus Estranhos</i>	291
António Dinis (Graz / Viena)	
Viagem ao mito das paixões – <i>A Ilha de Circe</i> de Natália Correia	311
Teresa Pinheiro (Chemnitz)	
Die Rezeption der Nelkenrevolution in der spanischen Presse	325
Marga Graf (Aachen)	
<i>O que somos?</i> Individuum und Gesellschaft. Probleme der Identität im Romanwerk José Saramagos	351
Angelica Rieger (Aachen)	
Barcelona – Paris – Lisboa. Intermediale Strukturen im postmodernen Stadtroman bei Mendoza, Tournier und Saramago	377
Bodo Freund (Berlin / Kronberg)	
Portugiesische Kartenspiele: Die erste Darstellung des Landes, thematische Karten, subjektive Raumvorstellungen und Anamorphosen	397
Autorinnen und Autoren	429

Tabula Gratulatoria

Claudius Armbruster (Köln)	Benjamin Lucas Meisnitzer (München)
Richard Baum (Bonn / Aachen)	Silvia Melo-Pfeifer (Berlin)
Heinz Begenat (Aachen)	Barbara Mesquita (Hamburg)
Anne Begenat-Neuschäfer (Aachen)	Maria de Fátima Mesquita-Sternal (Frankfurt a. M.)
Hendrik Dane (Berlin)	Ulrike Mühlischlegel (Berlin)
Maria Natália Vaz-Pires Bieck (Erfurt)	Christoph Müller (Berlin)
Lara Brück-Pamplona (Bonn / Köln)	Ricarda Musser (Berlin)
António Dinis (Graz / Viena)	Martin Neumann (Hamburg)
Verena Dolle (Gießen)	Maria Ferreira Dias Nunes (Köln)
Federico Foders (Kiel / Köln)	Ineke Phaf-Rheinberger (Berlin)
Bodo Freund (Berlin / Kronberg)	Teresa Pinheiro (Chemnitz)
Barbara Göbel (Berlin)	Flavio Quintale (Aachen)
Paulo Gouveia (Köln)	Angelica Rieger (Aachen)
Marga Graf (Aachen)	Friedhelm Schmidt-Welle (Berlin)
Beatrix Heintze (Frankfurt a. M.)	Sonja Maria Steckbauer (Innsbruck)
Daniel Jakob (Freiburg i. Br.)	Michael Sternal (Frankfurt a.M.)
Juri Jakob (Köln)	Claudia Stickdorn (Aichwald)
Hartmut-Emanuel Kayser (Berlin)	Thomas Sträter (Heidelberg)
Eva-Maria Kunert (Aachen)	Henry Thorau (Trier / Berlin)
Alexandre Martins (Köln)	

Christoph Müller

Vorwort

Mit dem vorliegenden Sammelband möchten die Autorinnen und Autoren Herrn Prof. Dr. Helmut Siepmann zu seinem 75. Geburtstag gratulieren. In mehr als vier Jahrzehnten hat sich Helmut Siepmann wissenschaftlich mit Fragen zur romanischen Welt beschäftigt, die verschiedenen romanischen Länder und Kulturen auf zahlreichen Reisen kennengelernt und ein weites und engmaschiges Netz an Kontakten geknüpft. Dabei war er stets offen für alle diese Länder betreffenden Themen und schlug immer wieder Brücken über die Grenzen der romanischen Philologien hinaus in andere thematische und disziplinäre Kontexte.

In seiner multidisziplinären Beschäftigung mit den verschiedenen romanischen Räumen spielt eine Region eine besondere Rolle: die lusophone Welt. Neben der Beschäftigung mit der französischen Literatur und Kultur zieht sich bereits seit den siebziger Jahren die Auseinandersetzung mit der Literatur, der Sprache und der Kunst sowie den historischen, gesellschaftlichen und politischen Ereignissen und Besonderheiten der Länder portugiesischer Sprache wie ein roter Faden durch seine wissenschaftliche Tätigkeit und auch durch sein Leben.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass er durch die regelmäßige Durchführung von Lehrveranstaltungen im Bereich der Lusitanistik und die Einwerbung einer vom *Instituto Camões* geförderten Lektorenstelle die Lusitanistik über viele Jahre am Institut für Romanische Philologie der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule in Aachen eingeführt und institutionell verankert hat. Auch als langjähriger Leiter der Portugalabteilung des Zentrums Portugiesischsprachige Welt der Universität zu Köln, durch die Organisation zahlreicher – auf lusophone Themen bezogene – Tagungen und Kulturveranstaltungen und seine mehrjährige aktive Vorstandstätigkeit im Deutschen Lusitanistenverband hat er auch über die Region Aachen-Köln hinaus national wie international sowohl die Disziplin der Lusitanistik vertreten und gestärkt als auch das Interesse an lusophonen Themen in der wissenschaftlichen wie auch der kulturell interessierten Öffentlichkeit geweckt und weiter ausgebaut.

Besonders aber seine langjährige Tätigkeit an der Spitze der Deutschen Gesellschaft für die Afrikanischen Staaten portugiesischer Sprache (DASP), die ihn schon während seiner beruflichen Tätigkeit als Professor für Romanische Philologie an der RWTH Aachen und in besonderer Weise seit seiner Pensionierung ausfüllt, hat seine ohnehin schon enge Beziehung zur lusophonen Welt noch einmal intensiviert. So ist es ihm gelungen, seit über zehn Jahren – durch die Durchführung einer Jahrestagung (zuerst in Bonn, dann in Berlin), in der übergreifende Themen behandelt werden, und einer Tagung zu spezifischeren Themen (in Köln) – ein allgemein anerkanntes Forum für die Beschäftigung mit der lusophonen Welt zu schaffen. Durch die bewusst gewählte Multidisziplinarität der Tagungen und die hochkarätige Besetzung mit WissenschaftlerInnen, Kulturschaffenden, Politikern, Diplomaten, Journalisten und Wirtschaftsvertretern gelingt es ihm immer wieder, die aktuell relevanten Entwicklungen und Fragestellungen besonders im portugiesischsprachigen Afrika – aber auch in Portugal und Brasilien – aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln zu beleuchten und einer breiten und fundierten Diskussion zu unterziehen. Bei diesen Tagungen werden auch immer wieder Akteure aus unterschiedlichen Bereichen zusammengeführt, wodurch sich ein großes Netzwerk aus deutschen und lusophonen SpezialistInnen, die sich in den verschiedensten Kontexten mit der portugiesischsprachigen Welt beschäftigen, herausgebildet hat. Gleichzeitig helfen diese Tagungen, lusophone Themen auch in Deutschland auf die Tagesordnung von Politik, Wirtschaft und Kultur zu bringen.

Dieser intensiven, aktiven und fruchtbaren Tätigkeit, die Helmut Siepmann mit großem Engagement ausführt, soll mit dieser Festschrift Rechnung getragen werden. Zum einen vereint der auf lusophone Themen ausgerichtete Sammelband Aufsätze von WissenschaftlerInnen, die immer wieder aktiv an den DASP-Tagungen teilgenommen und damit Helmut Siepmanns Arbeit seit Jahren unterstützt haben. Zum anderen ist er bewusst multidisziplinär und themenoffen konzipiert worden, um die ebenso ausgerichtete Tätigkeit Helmut Siepmanns widerzuspiegeln. Wir wünschen dem Jubilar weiterhin die Kraft, die Kreativität und die Freude an dieser für die Erarbeitung und Vermittlung von Informationen über die lusophone Welt in Deutschland so wichtigen Arbeit.

Abschließend möchten die HerausgeberInnen dieser Festschrift zum einen allen AutorInnen für die aktive Mitarbeit und zum anderen

dem Ibero-Amerikanischen Institut danken, das den Band in die Reihe Biblioteca Luso-Brasileira aufgenommen und die Finanzierung übernommen hat. Besonderer Dank gebührt Frau Anneliese Seibt, die für die Lesbarkeit von Text und Abbildungen gesorgt hat.

Helmut Siepmann

Verzeichnis der Publikationen

1 Monografien und Sammelbände

Die allegorische Tradition im Werk Clément Marots, Bonn, 1968.

Die portugiesische Lyrik des Segundo Modernismo, Frankfurt am Main, 1977 (Analecta Romanica 39).

Portugiesische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Portugiesische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen, 2. überarbeitete Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

(Hrsg.): *Vom Rolandslied zum Namen der Rose, Meisterwerke der Weltliteratur, Bd. I* – Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im WS 1986/87, hrsg. von Helmut Siepmann und Frank-Rutger Hausmann, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1987.

(Hrsg.): *Charles Van Lerberghe et le Symbolisme*, hrsg. von Helmut Siepmann und Raymond Trousson, Köln: Mölich, 1988.

(Hrsg.): *Von Augustinus bis Heinrich Mann, Meisterwerke der Weltliteratur, Bd. III* – Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im WS 1987/88, hrsg. von Helmut Siepmann und Frank-Rutger Hausmann, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1989.

(Hrsg.): *Moderne und Gegenwart, Meisterwerke der Weltliteratur, Bd. V* – Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im SS 1989, hrsg. von Helmut Siepmann und Kaspar Spinner, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1992.

(Hrsg.): *Elf Reden über das Böse, Meisterwerke der Weltliteratur, Bd. VI* – Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im WS 1990/91, hrsg. von Helmut Siepmann und Kaspar Spinner, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1992.

- (Hrsg.): *Regionalismus in Portugal, Themenheft der Zeitschrift ABP-Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt*, Heft 2 / 1995, Frankfurt am Main: Iko-Verlag, 1995.
- (Hrsg.): *Alles Theater, Meisterwerke der Weltliteratur, Bd VII – Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im WS 1993/94*, hrsg. von Kaspar Spinner und Helmut Siepmann, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1997.
- (Hrsg.): *Portugal, Indien und Deutschland, Akten der V. Deutsch-Portugiesischen Arbeitsgespräche (Köln 1998)*, Köln; Lissabon (Vertrieb: Gunter Narr Verlag Tübingen), 2000.
- (Hrsg.): *Sprachkultur und Kultursprachen, Festschrift für Richard Baum zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Georg Fehrmann und Helmut Siepmann, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 2002.
- Kleine Portugiesische Literaturgeschichte*, München: C. H. Beck, 2003.
- Portugal – Frankreich / Portugal – Deutschland* (Portugal-Forum Nr. 3, DASP Reihe 136-137), hrsg. von Helmut Siepmann und Christoph Müller, Köln, 2007.

2 Aufsätze

- “Jean Anouilh”, in: Lange, Wolf-Dieter (Hrsg.): *Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, 1971, S. 532-559.
- “Jean Giono: Le Chant du monde”, in: Heitmann, Klaus (Hrsg.): *Der französische Roman*, Düsseldorf: Bagel, 1975, S. 197-219.
- “L’Impromptu ou le double jeu de Molière à Cocteau”, in: Baader, Horst (Hrsg.): *Onze études sur l’esprit de la satire*, Tübingen: Gunter Narr; Paris: Jean-Michel Place, 1978 (Etudes littéraires françaises 3), S. 159-178.
- “Poesie und Theater – zum Begriff des ‘poetischen Theaters’”, in: *Romanica Europaea et Americana, Festschrift für Harri Meier zum 8.1.1980*, Bonn: Bouvier-Grundmann, 1980, S. 583-592.
- “Portugals Theater des 20. Jahrhunderts und das moderne Drama: Almada, Régio, Santareno”, in: *Iberoromania* 12, 1980, S. 41-53.

- “Konzeptionen und Strukturen des Romans im portugiesischen Modernismus und Neo-Realismus”, in: Kremer, Dieter (Hrsg.): *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert. Akten des deutschen Hispanistentags 1983*, Hamburg: Buske, 1983, S. 131-148.
- “L'héroïsme dramatique dans l'œuvre de Verhaeren”, in: Knabe, Peter-Eckhard / Trousson, Raymond (Hrsg.): *Emile Verhaeren, Poète – Dramaturge – Critique, Colloque international organisé par l'Université de Cologne les 28 et 29 octobre 1983*, Brüssel: Editions de l'Université, 1984, S. 83-91.
- “Cervantes: Don Quijote”, in: Siepmann, Helmut / Hausmann, Frank-Rutger (Hrsg.): *Vom Rolandslied zum Namen der Rose, Meisterwerke der Weltliteratur, Bd. I*, Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im WS 1986/87, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1987, S. 15-29.
- “Fernando Pessoa und die Tradition des literarischen Zitats”, in: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte, 19. Band 1984-1987*, Münster, 1988, S. 162-171.
- “Ein Stoff ohne Grenzen – Die Tradition der Karlsepiek im spanischen Theater des Siglo de Oro”, in: Siepe, Hans T. (Hrsg.): *Grenzgänge, Kulturelle Begegnungen zwischen Deutschland und Frankreich*, Essen: Die blaue Eule, 1988, S. 264-278.
- “‘Belle de n'être pas encore' – La virtualité et la potentialité dans la poésie de Van Lerberghe”, in: Siepmann, Helmut / Trousson, Raymond (Hrsg.): *Charles Van Lerberghe et le Symbolisme*, Köln: Mölich, 1988, S. 80-97.
- “Die portugiesische Literatur der Gegenwart – Eine Entdeckung für den Rest Europas”, in: *EG-Magazin*, Heft 9 (September 1988), Baden-Baden: Nomos, 1988, S. 26-28.
- “Die portugiesische Literatur der Gegenwart”, in: *Tranvía, Revue der Iberischen Halbinsel*, 11 (Dez. 1988), S. 73-74.
- “Poetik und Poesie des Theaters bei Cocteau”, in: Poetter, Jochen / Teuber, Dirk (Hrsg.): *Jean Cocteau – Gemälde, Zeichnungen, Keramik, Tapisserien, Literatur, Theater, Film, Ballett*, Köln: DuMont, 1989, S. 121-128.

- “Calderón de la Barca: La Vida es sueño”, in: Spinner, Kaspar (Hrsg.): *Meisterwerke der Weltliteratur, Bd. IV, Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im SS 1988*, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1989, S. 130-146.
- “L’Homme-victime ou l’espoir déçu. Les romans ‘Moreldieu’ et ‘Entre toutes les femmes’ de Franz Hellens”, in: Nachtergaele, Vic (Hrsg.): *Franz Hellens entre mythe et réalité*, Leuven: University Press, 1990, S. 27-38.
- “Pessimismus und Resignation bei Franz Hellens. Untersuchungen zu zwei späten Romanen”, in: Felten, Hans / Lope, Hans-Joachim (Hrsg.): *Literatur im französischsprachigen Belgien*, Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1990, S. 85-91.
- “La realidad despedazada en la obra de Herberto Helder y Gastão Cruz”, in: *Actas del Primer Encuentro Franco-Alemán de Hispanistas (Mainz 9-12 de marzo 1989)*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, S. 195-205.
- “Erzähltechnik und literarisches Programm: zum Realismus von Eça de Queirós”, in: Hess, Rainer / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Studien zur portugiesischen Literatur, Akten des I. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik (Berlin 20.-23.9.1990)*, Lusitanistischer Teil, Bd. 3, Frankfurt am Main: TFM; Axel Schönberger, 1991, S. 29-43.
- “Modernität im Theater: Der Beitrag Jean Cocteau”, in: Siepmann, Helmut / Spinner, Kaspar (Hrsg.): *Moderne und Gegenwart, Meisterwerke der Weltliteratur, Bd. V*, Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im SS 1989, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1992, S. 23-32.
- “Baudelaire und die *Blumen des Bösen*”, in: Siepmann, Helmut / Spinner, Kaspar (Hrsg.): *Elf Reden über das Böse – Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im WS 1990/91*, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1992, S. 75-89.
- “Textsorte ‘Folhetim’ – Zur ‘Trilogia dos cafés’ von Álvaro Guerra”, in: Strosetzki, Christoph (Hrsg.): *Akten des Deutschen Hispanistentages 1991*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1993, S. 366-374.

- “La concrétisation de l’histoire dans le théâtre de René Kalisky”, in: Lope, Hans-Joachim (Hrsg.): *L’écrivain belge devant l’histoire. Actes du Colloque International de Marburg (12 et 13 Octobre 1990)*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993, S. 77-84.
- “Der spanische Schelm und seine Wirkung in Europa”, in: Sicking, Manfred / Müller, Olaf (Hrsg.): *Die Säule am Rande des Kontinents: die europäische Bedeutung spanischer Geschichte, Kultur und Politik; Felipe González Márquez – Internationaler Karlspreis Aachen 1993*, Aachen: Einhard, 1993, S. 143-156.
- “Der Beitrag der portugiesischen Literatur zur literarischen Moderne: Fernando Pessoa”, in: Piechotta, Hans Joachim / Wuthenow, Ralph-Rainer / Rothemann, Sabine (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa, Bd. 2: Formationen der literarischen Avantgarde*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 53-68.
- “Portugiesisch: Textsorten / Tipologia Textual”, in: Holtus, Günter / Metzeltin, Michael / Schmitt, Christian (Hrsg.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Bd. VI, 2, Tübingen: Niemeyer, 1994, S. 287-304.
- “Zurück zum ‚historischen Drama‘? Eine Positionsbestimmung im modernen französischen Theater”, in: Janssen, Paul / Laudin, Gérard / Mortier, Roland (Hrsg.): *Schnittpunkte – Points de rencontre, Komparatistische Studien zur romanischen Kultur gewidmet Peter-Eckhard Knabe*, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1994, S. 187-197.
- “Aspectos da Poesia do Segundo Modernismo Português”, in: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, 16/17 (5. Serie), Lissabon, 1994, S. 277-284.
- “Das Fremde im Eigenen – Fremdbilder und Exil im modernen portugiesischen Roman”, in: *Matices, Zeitschrift für Lateinamerika – Spanien – Portugal* 4, Köln, 1994 / 1995, S. 8-9.
- “Landschaft in der Literatur”, in: *Regionalismus in Portugal, Themenheft der Zeitschrift ABP-Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt*, 2, Frankfurt am Main: Iko-Verlag, 1995, S. 77-87.

- “Mit dem Rücken zum Meer – Der Blickwechsel nach Europa in der portugiesischen Literatur des 20. Jahrhunderts”, in: Oliveira Marques, A. H. / Opitz, Alfred (Hrsg.): *Portugal – Alemanha – África, Do Imperialismo Colonial ao Imperialismo Político (Actas do IV Encontro Luso-Alemão)*, Lissabon: Edições Colibri, 1996, S. 287-299.
- “Georges Rodenbach, critique parisien du ‘Journal de Bruxelles’”, in: Gorceix, Paul (Hrsg.): *L’identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones, Actes du colloque international de Soreure (juin 1993)*, Paris: Honoré Champion, 1997, S. 133-139.
- “Ein romanisches Indienerlebnis – Goa im portugiesischen Roman ‘O Signo da Ira’ von Orlando da Costa”, in: Lieber, Maria / Hirdt, Willi (Hrsg.): *Kunst und Kommunikation. Betrachtungen zum Medium Sprache in der Romania, Festschrift für Richard Baum*, Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 523-532.
- “Die Commedia dell’arte”, in: Spinner, Kaspar / Siepmann, Helmut (Hrsg.): *Alles Theater, Meisterwerke der Weltliteratur, Bd VII – Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im WS 1993/94*, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 1997, S. 41-54.
- “Kontinuität und Wandel in der erzählenden Literatur Portugals nach der Nelkenrevolution”, in: *Matices, Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal* 14, Köln, 1997, S. 26-29.
- “In der Kunst gibt es keine Enttäuschung – Fernando Pessoa”, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 81, 10. Okt. 1997, S. 75-78.
- “Die Kunst ist und nutzt – Ein Überblick über die portugiesische Literatur in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts”, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 81, 10. Okt. 1997, S. 52-57.
- “Das Selbstverständnis der Portugiesen in ihrer Literatur”, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur – Materialien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 37-57.

- “Goa in the novel ‘O Signo da Ira’ by Orlando da Costa”, in: Borges, Charles J. / Feldmann, Helmut (Hrsg.): *Goa and Portugal – Their Cultural Links*, Neu Delhi: Concept Publishing Company, 1997, S. 261-270.
- “Poesia gramatical em Vitorino Nemésio”, in: Pires, António Manuel Machado (Hrsg.): *Vitorino Nemésio Vinte Anos Depois, Actas do Colóquio Internacional, Fevereiro de 1998*, Lissabon; Ponta Delgada: Edições Cosmos, 1998, S. 223-232.
- “Das Wirtschaftsleben Portugals im Spiegel des Romans”, in: *Portugal Forum* (Nr. 1, Heft 80 der DASP-Reihe): *Forum für politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Fragen, Entwicklungspolitik und Kultur der Gemeinschaft der Länder Portugiesischer Sprache*, hrsg. von der Deutschen Gesellschaft für die afrikanischen Staaten portugiesischer Sprache, Bonn, 1999, S. 32-41.
- “A revalorização do mito de Édipo na literatura portuguesa moderna”, in: Martins Filho, Antônio / Landim, Teoberto (Hrsg.): *Colheita Tropical. Homenagem ao Prof. Dr. Helmut Feldmann*, Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar, 2000, S. 87-95.
- “Strafkolonie und Land der Verheißung: Zum Afrikabild bei Antonio da Silva Gaio, José Evaristo de Almeida und Eça de Queirós”, in: Heydenreich, Titus / Späth, Eberhard (Hrsg.): *Afrika in den europäischen Literaturen zwischen 1860-1930*, Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 2000 (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Bd. 89), S. 29-44.
- “Le Rayonnement du siècle des Lumières dans la région d’Aix-la-Chapelle”, in: Dumiche, Béatrice / Baum, Richard / Haquette, Jean-Louis (Hrsg.): *Actes du colloque interdisciplinaire tenu à l’Université de Reims Champagne-Ardenne (Reims, octobre 1997)*, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 2000, S. 43-59.
- “Literarische Vorbehalte gegenüber dem Indienprojekt in der portugiesischen Literatur des 16. Jahrhunderts”, in: Siepmann, Helmut (Hrsg.): *Portugal, Indien und Deutschland, Akten der V. Deutsch-Portugiesischen Arbeitsgespräche (Köln 1998)*, Köln; Lissabon (Vertrieb: Gunter Narr Verlag Tübingen), 2000, S. 141-156.

- “Der Abschied von Afrika in der portugiesischen Literatur”, in: *Angola und Deutschland – Realitäten und Möglichkeiten*, Vorträge des DASP-Kolloquiums in Aachen (12. und 13.10.2001), DASP-Reihe Nr. 101-102, Bonn, 2002, S. 17-30.
- “Uma Festa do Intelecto – A Poesia de Vitorino Nemésio”, in: *Voz Lusíada, Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes*, 17, São Paulo, 2002, S. 240-255.
- “Sprache und Stil – Zum Bilingualismus im Theater Gil Vicentes”, in: Fehrmann, Georg / Siepmann, Helmut (Hrsg.): *Sprachkultur und Kultursprachen, Festschrift für Richard Baum zum 65. Geburtstag*, Bonn: Romanistischer Verlag, 2002, S. 199-219.
- “Impressões académicas depois da leitura de ‘Entre dunas’ de Paula de Lemos e Marga do Val”, in: *Lusorama* 51-52, 2002, S. 29-37.
- “A Despedida de África no Romance Português Moderno”, in: Teixeira, Rui (Hrsg.): *A Guerra do Ultramar; Realidade e Ficção – Livro de Actas do II Congresso Internacional sobre a Guerra Colonial*, Lissabon: Notícias Editorial, 2002, S. 91-97.
- “Gia morto, ma ancora vivo – Gespräche zwischen Tod und Leben: Fernando Pessoa bei Tabucchi und Saramago”, in: Tappert, Birgit / Jung, Willi (Hrsg.): *Heitere Mimesis, Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*, Tübingen; Basel: Francke, 2003, S. 319-328.
- “Europa als intertextuelle Präsenz in der neuesten brasilianischen Lyrik”, in: Grossegese, Orlando (Hrsg.): *Actas do VI Encontro Luso-Alemão*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2003 (Coleção Hespérides), S. 259-282.
- “Carlos Drummond de Andrade e a construção da realidade poética – últimas considerações metapoéticas”, in: Agrelo, Ana Isabel Bouillón (Hrsg.): *Novi te ex nomine – Estudos filológicos oferecidos ao Prof. Dr. Dieter Kremer*, A Coruña: Fundação Pedro Barrié de la Maza, 2004, S. 681-691.

- “Carlos Drummond de Andrade e a construção da realidade poética – últimas considerações metapoéticas”, in: Schmidt-Welle, Friedrich (Hrsg.): *Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: vanguardia – compromisso – etnicidad*, Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2004, S. 39-47.
- “‘Feito de que o poema?’ – Régio metapoético”, in: Saraiva, Arnaldo (Hrsg.): *Estudos Regianos 12/13 (II série)*, Vila do Conde: Centro de Estudos Regianos, 2004, S. 289-295.
- “A Bordo do ‘Nação Crioula’ – Viajando com José Eduardo Agualusa”, in: Amorim, Maria Adelina / Craveiro, Maria José / Marques, Maria Lúcia Garcia (Hrsg.): *Homo Viator – Estudos em homenagem a Fernando Cristovão*, Lissabon: Edições Colibri, 2004, S. 485-496.
- “Faust und der ‘horror vacui’: die Faustinterpretation Fernando Pessas”, in: Dumiche, Béatrice / Blondeau, Denise (Hrsg.): *Faust, modernisation d’un modèle*, Paris: L’Harmattan, 2005, S. 179-188.
- “Zur Situation der Lusitanistik in Deutschland”, in: Begenat-Neuschäfer, Anne / Legge, Ludwig (Hrsg.): *Literatur um 11*, Jahrbuch Heft XIX (2002 / 2005), München: Biblion, 2005, S. 12-24.
- “Die Rezeption der portugiesischen Literatur in Deutschland von 1964-2004”, in: *Deutschland – Portugal, langjährige Freunde und Partner in Europa*, hrsg. von der Deutsch-Portugiesischen Gesellschaft e.V., Berlin, 2005, S. 65-75.
- “Bocage: Angst, Lebenslüge und der Ausweg”, in: Neumann, Martin (Hrsg.): *Zwischen allen Stühlen: Manuel Maria de Barbosa du Bocage, Akten des Kolloquiums zum 200. Todesjahr des Dichters, Hamburg, 20.-22. Juni 2005*, Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen, 2006, S. 35-54.
- “Viagens através das literaturas: intertextualidade na poesia de Nemésio”, in: Hoisel, Evelina / Ribeiro, Maria Fátima (Hrsg.): *Viagens – Vitorino Nemésio e intelectuais portugueses no Brasil*, Salvador de Bahia: EDUFBA, 2007, S. 237-249.

- “Unbehaust zu Hause”, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Heimat in der Fremde – Patria em terra alheia*, 7. Deutsch-Portugiesische Arbeitsgespräche – Actas do VII Encontro Luso-Alemão, Berlin: Tranvia, 2007, S. 31-44.
- “Paralelos e influências: A Nouvelle Revue Française e a Presença”, in: Siepmann, Helmut / Müller, Christoph (Hrsg.): *Portugal – Frankreich / Portugal – Deutschland* (Portugal-Forum Nr. 3, DASP Reihe 136-137), Köln, 2007, S. 115-123.
- “O diálogo – discurso científico entre tradição e inovação”, in: Mendes, Anabela / Fragoso, Gabriela (Hrsg.): *Garcia de Orta e Alexander von Humboldt – Errâncias, Investigações e Diálogo entre Culturas*, Lissabon: Universidade Católica Editora, 2008, S. 157-163.
- “Die vergessene Muse: Zur Neupositionierung des Theaters im 18. Jahrhundert in Portugal”, in: Müller, Christoph (Hrsg.): *Der Klassizismus auf der Iberischen Halbinsel*, Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2008 (Ibero-Online.de / Heft 7), S. 37-42.
- “Lisboa – lugar de sonho e de encontro”, in: Delille, Maria Manuela Gouveia (Hrsg.): *Portugal-Alemanha: Memórias e Imaginários, vol. II: séculos XIX e XX*, Coimbra: Minerva, 2010, S. 301-314.

3 Rezensionen

- Michael A. Screech (1967): *Marot évangélique*, Genf (Etudes de Philologie et d'Histoire 4), in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 88 (1971), S. 447-450.
- J. A. de Baïf (1967): *Les Amours de Francine, Bd. II, Chansons*, krit. Ausg. von Ernesta Caldarini, Genf, in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 88 (1972), S. 558-561.
- Gil Vicente (1972): *Farces and Festival Plays*, hrsg. von Thomas R. Hart, Eugene-Oregon, in: *Romanische Forschungen*, 1974, S. 219-222.
- Hans Ingo Stephany (1970): *Das “semantisch-komplizierte Zeugma” bei Corneille und Racine – eine vergleichende Untersuchung*, Köln, in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 90 (1974), S. 336f.

Lia Noemia Rodrigues Correia Raitt (1983): *Garrett and the English Muse*, London, in: *Romanistisches Jahrbuch* 37 (1986), Berlin; New York 1987, S. 341-343.

Gesa Hasebrink (1993): *Wege der Erneuerung – Portugiesische Romane nach der "Nelkenrevolution"*, Berlin: Edition Tranvía, in: *Romanische Forschungen*, 1995, S. 542-544.

Lusophonie

Baum, Richard (Bonn / Aachen)

**Weltkultur Lusophonie
Prolegomena zur Fundierung der 'lusophonen'
Kultur- und Bildungspolitik**

Die Ausdehnung in die außereuropäischen Kontinente führte nicht nur zur Verbreitung der portugiesischen Sprache, sondern auch zu literarischen Produktionen, die in den neuen Bereichen verfaßt und zum Teil auch gedruckt wurden ... (Siepmann 2003: 275).

Leia livros! Os livros são janelas abertas para o mundo (Osttimor, Lesewerbung).

**1 Die Vergegenständlichung des Ungegenständlichen
und die Folgen**

“Ein Schüler tritt auf” – die Szene ist bekannt, bekannt auch die Stelle, wo es um ‘Worte’ und ‘Begriffe’ geht: “Im Ganzen – haltet Euch an Worte! / Dann geht Ihr durch die sichere Pforte / Zum Tempel der Gewißheit ein” – dies rät Mephistopheles dem ratsuchenden Schüler, der, reichlich verunsichert schon, gleichwohl noch zu entgegenen wagt: “Doch ein Begriff muß bei dem Worte sein”. Daraufhin wird der Ratgeber entschieden deutlicher:

Schon gut! Nur muß man sich nicht allzu ängstlich quälen;
Denn eben wo Begriffe fehlen.
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.
Mit Worten läßt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten,
An Worte läßt sich trefflich glauben,
Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben.

Dem hier im Brustton der Überzeugung Verkündeten steht Faustens Auffassung entgegen. Das “heilige Original” vor Augen, sieht er als Übersetzer des Johannesevangeliums sich sogleich beim ersten Vers mit einer Schwierigkeit konfrontiert:

Geschrieben steht: “im Anfang war das *Wort*!”
Hier stock’ ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das *Wort* so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.

An die Stelle von *Wort* treten sukzessive *Sinn* und *Kraft*, bis schließlich die Erleuchtung kommt: "Mir hilft der Geist! auf einmal seh' ich Rat / Und schreibe getrost: im Anfang war die *Tat*!".

Herder – es sei am Rande vermerkt – gab in seinen "Erläuterungen zum Neuen Testament" (1775) das griechische *lógos* mit der Assoziationskaskade "Gedanke! Wort! Wille! Tat! Liebe!" wieder.

Glaubt man – anders als Faust – an Worte, so lässt sich mit Worten in der Tat, wie von Mephistopheles suggeriert, ein 'System' bereiten. Ein Beispiel dafür, mit Auswirkungen sondergleichen, wäre das Wort *Sprache*, das nicht nur, vor gut 200 Jahren, die nach ihm benannte Wissenschaft generierte und seither die Forschung stimuliert, sondern auch unentwegt geistreiche Reflexionen inspiriert, etwa die eines bekannten und anerkannten Gelehrten:

Die Sprache ist aber kein freies Erzeugniss des einzelnen Menschen, sondern gehört immer der ganzen Nation an; auch in dieser empfangen die späteren Generationen dieselbe von früher da gewesenen Geschlechtern. Dadurch, dass sich in ihr die Vorstellungsweise aller Alter, Geschlechter, Stände, Charakter- und Geistesverschiedenheiten desselben Völkerstamms, dann, durch den Uebergang von Wörtern und Sprachen, verschiedener Nationen, endlich, bei zunehmender Gemeinschaft, des ganzen Menschengeschlechts mischt, läutert, und umgestaltet, wird die Sprache der grosse Uebergangspunkt von der Subjectivität zur Objectivität, von der immer beschränkten Individualität zu Alles zugleich in sich befassendem Daseyn (Humboldt 1820: 18).

Es sind dies die Worte Wilhelm von Humboldts, der in späteren Jahren einen Teil seiner Geisteskraft darauf verwandte, das Phänomen 'Sprache' spekulativ zu umkreisen und zu durchdringen. Über den ersten drei Jahrzehnten, an deren Anfang Friedrich Schlegels Werk zu "Sprache und Weisheit der Indier" (1808) steht, und weit darüber hinaus leuchtet sein Name, "der Name eines Mannes, der erste damals und der einzige seiner Art bis heute, der, soweit ein Mensch das kann, das Idealbild des Sprachforschers verwirklichte". Nach diesem Auftakt fährt Hans Arens, der in einem monumentalen Werk den Gang der Sprachwissenschaft von der Antike bis zur Gegenwart schildert, fort:

Mit Recht aber sage ich "Idealbild", denn er verband mit umfassender und tiefer Sprachkenntnis ein hohes Sprachdenken, die sich beide in ihm so unauflöslich durchdrangen, daß zum erstenmal die Grenze zwischen Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie aufgehoben war, die – aus menschlicher Unzulänglichkeit – durch die Jahrhunderte hindurch bestanden hatte und auch nach ihm – vielleicht noch schärfer als zuvor – sich fortsetzte.

Offensichtlich begeistert, hält Arens den angeschlagenen Ton:

Wilhelm von Humboldt war einer jener glückhaften Erscheinungen, von denen ein Glanz menschlicher Vollendung ausgeht, nicht im Sinne der Perfektion, sondern der erreichbaren Harmonie [...] (Arens 1969: 170).

An dieser Stelle nun könnte Wagner ("im Schlafrocke und der Nachtmütze, eine Lampe in der Hand") auftreten, um Arens beizupflichten: "[...] es ist ein groß Ergetzen, / Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen, / Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht, / Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht." Der Ausruf Fausts, der seine Entgegnung einleitet, wäre hier gleichermaßen am Platze: "O ja, bis an die Sterne weit!"

Das Phänomen, um auf Humboldt zurückzukommen, das Phänomen, das im Mittelpunkt seines Denkens und Rasonierens steht, stellt – aber dessen war er sich nicht bewusst – ein *Problem* dar. Hans-Georg Gadamer kam ihm beiläufig auf die Spur: Das "Phänomen der Sprache" lässt sich "von dem Begriff der Gegenständlichkeit und der Vergegenständlichung aus nur mit Zwang und Gewalt festhalten". "Die Sprache ist", wie es dem Philosophen scheinen will, "eines der überzeugendsten Phänomene von Ungegenständlichkeit, sofern essentielle Selbstvergessenheit den Vollzugscharakter des Sprechens charakterisiert" (Gadamer 1999: 158-159). Damit rückt Gadamer gedanklich in die Nähe Humboldts, für den die "Sprache, in ihrem wirklichen

Wesen aufgefasst, ... etwas beständig und in jedem Augenblick Vorübergehendes" ist, nämlich *Sprechen*. Die diesbezügliche Erläuterung könnte zugleich als Kommentar zu dem von Gadamer Gemeinten betrachtet werden: Die "wahre Definition" der Sprache kann "daher nur eine genetische seyn":

Sie ist nemlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den articulirten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. Unmittelbar und streng genommen, ist dies die Definition des jedesmaligen Sprechens; aber im wahren und wesentlichen Sinne kann man auch nur gleichsam die Totalität dieses Sprechens als die Sprache ansehen (Humboldt 1830-1835: 418).

Auf diesem Hintergrund tritt nun die Fehleinschätzung von "Sprache", die Gadamer bewusstmachen sucht, deutlicher hervor:

Es ist immer schon eine technische Verformung, wenn die moderne Thematisierung der Sprache in Sprache ein Instrumentarium, ein Zeichensystem, ein Arsenal von Kommunikationsmitteln erblickt, als ob man diese Instrumente oder Mittel des Sprechens, Worte und Wortfü-

gungen in einer Art Vorrat bereithielte und auf etwas, das einem begegnet, lediglich anzuwenden hätte.

Um das Befremdliche dieser Sehweise zu verdeutlichen, lenkt Gadamer den Blick in eine andere Richtung: "Hier ist das griechische Gegenbild von überwältigender Evidenz. Die Griechen hatten überhaupt kein Wort für Sprache." Da diese Feststellung, wie wohl Goethe gesagt hätte, "merkwürdig" ist, bedarf sie eines Kommentars: "Sie" – die Griechen –

hatten nur ein Wort für die Zunge, welche die Laute hervorruft – *glotta* –, und ein Wort für das durch Sprache Mitgeteilte: *logos*. Mit Logos ist genau das in den Blick gerückt, worauf die innere Selbstvergessenheit des Sprechens –

des ohne Bewusstheit erfolgenden Sprechens –

wesenhaft bezogen ist, die durch das Sprechen evozierte, in die Präsenz gehobene, in die Verfügbarkeit und kommunikative Teilhabe gestellte Welt.

Gadamer deutet nur an, was weiter ausgeführt werden könnte, nämlich dass das Sprechen, wie er es versteht und wie es auch zu verstehen ist, integrierender Bestandteil eines *hic et nunc* ist:

Im Sprechen über die Dinge sind die Dinge da, im Sprechen und Miteinander-Sprechen baut sich die Welt und die Welterfahrung des Menschen auf, und nicht in einer Vergegenständlichung, die sich gegenüber der kommunikativen Übermittlung der Einsichten des einen an die Einsichten des anderen auf Objektivität beruft und Wissen für jedermann sein will (Gadamer 1978: 159).

Mit einem Modell, mit der Zuhilfenahme eines 'Kommunikationsmodells', ist diesem Sprechen nicht beizukommen, schlimmer noch, es verstellt die Sicht auf das, was es zu begreifen gälte.

Gadamer, und das wiederum ist erstaunlich, befindet sich ganz in der Nähe Humboldts, der seinerseits im Anschluss an seine Ausführungen zum Sprechen dezidiert festhielt:

Denn in dem zerstreuten Chaos von Wörtern und Regeln, welches wir wohl eine Sprache zu nennen pflegen, ist nur das durch jenes Sprechen hervorgebrachte Einzelne vorhanden und dies niemals vollständig, auch erst einer neuen Arbeit bedürftig, um daraus die Art des lebendigen Sprechens zu erkennen und ein wahres Bild der lebendigen Sprache zu geben.

Da 'Sprache', so besehen, "eine Tätigkeit (*Energeia*)" ist, lässt sich gerade

das Höchste und Feinste [...] an jenen getrennten Elementen nicht erkennen und kann nur (was um so mehr beweist, dass die eigentliche Sprache in dem Acte ihres wirklichen Hervorbringens liegt) in der verbundenen Rede wahrgenommen oder geahndet werden.

Macht man sich diese Sichtweise zu eigen, dann ist die Evidenz des Folgenden kaum zu bezweifeln: Nur sie, die verbundene Rede,

muss man sich überhaupt in allen Untersuchungen, welche in die lebendige Wesenheit der Sprache eindringen sollen, immer als das Wahre und Erste denken. Das Zerschlagen in Wörter und Regeln ist nur ein todes Machwerk wissenschaftlicher Zergliederung (Humboldt 1830-1835: 418-419).

Humboldt und Gadamer lenken ihr Augenmerk zu Recht auf das *Sprechen* und haben damit etwas durchaus Konkretes vor Augen. Beide – Gadamer und Humboldt – übersehen aber auch, wie im übrigen alle, die sich hauptberuflich mit ‘Sprache’ befassen, dass es außerdem etwas ebenso Konkretes und nicht minder Elementares gibt wie das Sprechen. Dieses Konkrete, das seit der Antike, seit den Zeiten der indischen Grammatiker den Ausgangs- und Bezugspunkt der ‘Zergliederung’, also nicht erst der ‘wissenschaftlichen Zergliederung’ bildet, ist nichts anderes als der *Text*. Das Ergebnis der Zergliederung von Texten, einerseits des Auflistens und Inventarisierens von *Wörtern*, andererseits des Auffindens und Registrierens struktureller *Regelmäßigkeiten*, findet seinen Niederschlag in *Wörterbuch* und *Grammatik*. Diese sind zwar “nur ein todes Machwerk”, erfüllen aber, wie die Kulturgeschichte bezeugt, in jeder Gemeinschaft mit einer auf Texten und Schrifttum beruhenden ‘literarischen’ Tradition offensichtlich ihre Funktion.

‘Wörterbuch’ und ‘Grammatik’ spielten sodann als konkretes Substrat bei der Begriffsbildung, bei der Vergegenständlichung von ‘Sprache’, eine Rolle. Dem Konzept ‘Sprache’ liegt letztlich die Auffassung zugrunde, dass beide zusammengehören, dass beide das Wesen der Sprache ausmachen, diese durch sie angemessen dargestellt und beschrieben werden kann. Damit war unversehens die begriffliche Matrix entstanden, die Prägeform für den Begriff ‘Sprache’, dessen Umfang und Inhalt fortan standpunktbedingt und standpunktkonform interpretiert und propagiert werden konnte. Für Wilhelm von Humboldt (und diejenigen, die an ihn glauben) beispielsweise ist “die Sprache selbst ein organisches Ganzes”, “ein organisches Wesen”, das man “als solches behandeln” muss, für Ferdinand de Saussure (und diejenigen, die in ihm den Begründer der modernen

Linguistik sehen und zu seinem Gefolge gehören) bildet die Sprache, “la langue”, “ein System von Zeichen”, “un système de signes”, “un système où tous les termes peuvent être considérés comme liés”.

Im Anfang, am Anfang einer unendlichen Geschichte, war die *Hypostase*. Kant meinte damit, “Gedanken zu Sachen” zu machen, als wahre Dinge außer sich versetzen, woraus “eingebildete Wissenschaft” und “dogmatisches Blendwerk” entspringt. Es ist dies das Prinzip der Vergegenständlichung, das Verfahren,

nach welchem man das, was bloß in Gedanken existiert, hypostasiert, und in eben derselben Qualität, als einen wirklichen Gegenstand außerhalb dem denkenden Subjekte annimmt (*Kritik der reinen Vernunft*, A 395 u. A 384).

Die unendliche Geschichte, die mit einer Hypostase, mit einer “Fiktion” im Sinne von Hans Vaihinger, des Autors der *Philosophie des Als Ob* (1911), ihren Anfang nimmt, erzählt eine Wissenschaft, die *Wissenschaft der Sprache*. Episode reiht sich an Episode, und ältere Episoden – wie “Historisch-vergleichende Sprachwissenschaft”, “Allgemeine Sprachwissenschaft”, “Sprachphilosophie”, “Sprachtheorie”, “Sprachpsychologie” – werden mit Abwandlungen, unter anderen Kapitelüberschriften, immer wieder aufgegriffen und weitergezählt.

2 Sprache und Sprachen

Das *Sprechen*, wer wollte es bezweifeln?, steht im Zeichen der *Universalität*. Im Gefolge der Aufwertung der gesprochenen Sprache seit den Zeiten Wilhelm von Humboldts und der Entdeckung der Mundarten als *Forschungsgegenstand* um die Mitte des 19. Jahrhunderts kommt es zwar nicht, wie vielleicht zu erwarten gewesen wäre, zur Erforschung des *Sprechens im situativen Kontext*, wohl aber zur funktionellen Gleichsetzung aller ‘Sprachen’.¹ Alle Sprachen werden

1 Die Tatsache, “daß Linguistik ihren Ausgang vom Phänomen Schriftkommunikation nimmt und von vornherein mit einer perversierten Sprachkonzeption beginnt”, bezeichnet Lüdtké (1980: 28) als ihre “Erbsünde”. Seine “Grundlagenkritik” zielt darauf ab, die Aufmerksamkeit auf das “eigentliche” Objekt der Linguistik, die “sprachliche Kommunikation” zu lenken. Diejenigen Linguisten, “die nach wie vor bescheidenerweise ihre Aufgabe im ‘Schmetterlingssammeln’ und ‘Fliegenbeinezählen’ sehen, ohne wissenschaftstheoretische Ansprüche zu erheben”, werden sich von dieser Kritik “– mit einem gewissen Recht – kaum angeprochen fühlen. Sobald man jedoch dazu übergeht, *Theorien* aufzustellen, wel-

primär gesprochen, und insofern besteht zwischen ihnen kein Unterschied. Geschrieben werden – bezogen auf die Gesamtheit der Sprachen der Welt – nur eine kleine Anzahl. Bei der Verschriftung selbst handelt es sich um einen sekundären und – gemessen an der Existenz der Sprache – um einen erst relativ spät einsetzenden Prozess. Auf ‘einfache Grundgedanken’ bzw. Plausibilitätsargumente dieser Art stützten sich die Grundannahmen einflussreicher Vertreter der dermaleinst modernen Sprachwissenschaft. “Writing is not language, but merely a way of recording language by means of visible marks”, erklärte beispielsweise Leonard Bloomfield.

All languages were spoken through nearly all of their history by people who did not read or write; the languages of such peoples are just as stable, regular, and rich as the languages of literate nations. A language is the same no matter what system of writing may be used to record it, just as a person is the same no matter how you take his picture (Bloomfield 1933/35: 21).

André Martinet erinnerte seinerseits daran,

que les signes du langage humain sont en priorité vocaux, que, pendant des centaines de milliers d’années, ces signes ont été exclusivement vocaux, et qu’aujourd’hui encore les êtres humains en majorité savent parler sans savoir lire (Martinet 1960: 11, 12; 1974: 8, 9).

Die Verschriftung von Sprache ändert nichts an der Tatsache, dass alle Sprachen in funktionaler Hinsicht absolut gleich sind – “identiques dans leurs fonctions”.

Für den Sprachwissenschaftler, der sich prinzipiell für alle Sprachen interessiert, gibt es – so gesehen – keinen Unterschied zwischen ihnen: “The point is that no language can be said to be intrinsically ‘richer’ than another: each is adapted to the characteristic pursuits of its users” (Lyons 1968: 45).² Zur Festigung und Verbreitung dieses Credos hat nicht zuletzt der Deskriptivismus beigetragen.

che alle vorhandenen einschlägigen Fakten erklären und neu zu erbringende prognostizieren sollen, wird die Frage nach den Grundlagen der Linguistik und den Voraussetzungen ihrer Forschungsmethoden akut” (Lüdtke 1980: 28-29). Vgl. hierzu Baum (1987: 123-131), “Verschriftung und Sprachentwicklung” und Baum (1989a: 30-34), “Die Entdeckung der gesprochenen Sprache”. – Zur Erforschung des Sprechens im situativen Kontext siehe Scherer (1984; 1989a).

2 Das Zitat entstammt dem Abschnitt “The linguist is interested in all languages”. Vgl. Baum (1993: 15-16), “Die Äquivalenz der Sprachen”.

Die Grenze der Äquivalenz der ‘Sprachen’, nahegelegt durch die Universalität des Sprechens, tritt dann in Erscheinung, wenn es darum geht, unterschiedliche *Sprechweisen* zweifelsfrei als *Sprachen* zu identifizieren. Das Spracheninventar, das Inventar der weltweit ‘existierenden’ Sprachen, besitzt daher keine festen Konturen: “Heute werden”, so heißt es diesbezüglich in einem Fachlexikon, “auf der Erde zwischen 3.000 und 5.000 Sprachen gesprochen” (Glück 2000a: 653). Auf die Frage, ob es etwas mehr sein dürfe, lässt sich getrost antworten: Aber gewiss doch! Diese Antwort kann sich sogar auf ein Spezialwerk stützen. “The purpose of the *Ethnologue*”, so lautet der Titel, “is to provide a comprehensive listing of the known living languages of the world” (*Ethnologue* 2005: 7; Baum 2007: Sp. 1225-1226). Die 15. Auflage, 2005 erschienen, verzeichnet 6.912 Sprachen, Tendenz, wie aus dem Folgenden erhellt, steigend! Für die vorangehenden Editionen konnten 5.445 (1984), 6.170 (1988), 6.528 (1992), 6.703 (1996) und 6.809 (2000) Sprachen ausgemacht werden. Auf die Frage, warum dem so ist, weiß wiederum das Fachlexikon die Antwort: “Die Zahl der Sprachen der Erde ist deshalb nur ungefähr schätzbar” – dem Lexikon ist offensichtlich das Spezialwerk mit seinen genaueren Angaben entgangen –,

weil es kein einfaches Kriterium gibt, nach dem festgelegt werden könnte, welche Varietäten selbständige Sprachen und welche Dialekte, Soziolekte, Sondersprachen usw. in bezug auf eine Sprache sind. Gesichtspunkte wie strukturelle Distanz, lexikalische Differenzen und gegenseitige Verständlichkeit, Modelle wie Ausbausprache und Abstandsprache lösen dieses Dilemma nicht (Glück 2000a: 653-654).

An dieser Stelle erfolgt ein Verweis auf das Stichwort “Thümmelsches Paradoxon”, ein Verweis, dem, als Empfehlung verstanden, ohne Umschweife nachgekommen sei.

Unter dem entsprechenden Stichwort wird ausgeführt:

Um Sprachen voneinander und von ihren Varietäten (wie Dialekten, Soziolekten usw.) unterscheiden zu können, muß geklärt sein, unter welchen Bedingungen ein sprachliches System und die darauf beruhenden Sprachäußerungen “Sprache” heißen sollen. Um diese Bedingungen klären zu können, ist jedoch eine Abgrenzung von anderen Systemen und darauf beruhenden Sprachäußerungen notwendig. Dieser Sachverhalt wird mitunter als Thümmelsches Paradoxon bezeichnet (Glück 2000b).

Wolf Thümmel, der das Paradoxon in seinem Beitrag “Kann man sprachen zählen?” (1977) erörtert, verdeutlicht, ohne sich dessen bewusst zu sein, eines der Probleme, die sich im Gefolge der Verge-

genständlichung des Ungegenständlichen einstellen.³ Wird dies aber erkannt, dann verflüchtigt sich das ganze Problem.

3 Text und Schrifttum

Überfliegt man das Vorangehende, wie es zu gehen pflegt, so könnte der Eindruck entstehen, dass es eigentlich nicht zum Thema gehöre. Dieser Eindruck aber trügt, denn bei genauerem Zusehen wird sich zeigen, dass es, in direktem Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Tragweite der eigentlichen Thematik stehend, grundlegender Natur ist, *grundlegend* im wahrsten Sinne des Wortes. Im übrigen sei es verstatet, an Wilhelm von Humboldt zu erinnern, der es für erforderlich hielt, seinem Werk *Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java* (1830-1835), das 511 Seiten umfasst, als "Einleitung" die 430 Seiten lange Abhandlung "Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts" vorzuschicken.

Bei der Inventarisierung der Sprachen, um den unterbrochenen Gedankengang wieder aufzunehmen, spielen Unterschiede keine Rolle, denn alle Sprachen werden schließlich gesprochen, und das allein zählt. "Lediglich einige Hundert davon", so merkt das Fachlexikon gleichsam beiläufig an, "werden auch geschrieben, und nur ein Teil von diesen sind entwickelte Schriftsprachen; [s.] Schriftlichkeit" (Glück 2000a: 653). Der Versuch, beide "Varietäten", Sprachen, die "auch geschrieben" werden, und "entwickelte Schriftsprachen", ausnahmslos zu erfassen, stieß außerdem wiederum auf das Problem des Unterscheidungskriteriums. Hier aber kommt es nur darauf an, bewusstmachen, dass die Orientierung an, die Fixierung auf 'Sprache' den Blick für die Wahrnehmung des objektiv Fassbaren verstellt. Dabei handelt es sich um ein Phänomen, das im Abendland – um nur hiervon zu reden – seit 2.300 Jahren Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit ist, um ein Phänomen, mit dem sozusagen alles begann. Es ist also etwas Konkretes, etwas, das im Gegensatz zu 'Sprechen' unmittelbar als Objekt in Erscheinung tritt, der *Text*.

3 Thümmel (1977) setzt sich mit Haarmann auseinander, der "es unternimmt, in das dickicht sprachpolitischer gegebenheiten und entwicklungen einiges licht zu werfen" (Thümmel 1977: 36). Haarmann (1977) nimmt dazu in direktem Anschluss an den Beitrag von Thümmel Stellung.

“Pro captu lectoris *habent sua fata libelli*”. Den zweiten Teil dieses Verses aus dem “Carmen heroicum” des Metrikers Terentianus Maurus (wohl 2.-3. Jh.) führt der 1825 gegründete Börsenverein der Deutschen Buchhändler – des Deutschen Buchhandels, seit 1955 – als Sinnspruch in seinem Wappen. *Libelli*, im Sinne von “kleine Schriften”, “Texte” haben in der Tat ihr Schicksal, ihre Geschichte. Aus

dieser langen Geschichte der Texte sei nur, um einen Anhaltspunkt zu markieren, die Zeit um das Jahr 300 herausgestellt. “Ptolemaios, der Sohn des Lagos”, so heißt es in alter Überlieferung, hatte den Ehrgeiz, “die von ihm in Alexandria gegründete Bibliothek mit den Schriften aller Menschen auszustatten, soweit sie ernstlich Beachtung verdienten”. Gemeint ist Ptolemaios I. und die Bibliothek, die der von diesem ebenfalls ins Leben gerufenen gelehrten Anstalt, dem “Museum”, dessen Mitglieder sich der wissenschaftlichen Forschung und Unterrichtung widmeten, beigeordnet worden war. Die Gründung dürfte um das Jahr 300 erfolgt sein; die Anregung zu ihrer Gründung aber soll auf Aristoteles zurückgehen, der – Strabon zufolge – “die Könige von Ägypten lehrte, Bibliotheken zusammenzustellen”. Aristoteles, das sei noch vermerkt, wäre wohl nicht Aristoteles ohne eine Bibliothek, ohne die Bibliothek, die er sein Eigen nannte und die als erste große Privatbibliothek des Abendlandes gilt. Mit der Alexandrinischen Bibliothek aber war die Voraussetzung für das Entstehen einer *philologischen Tradition*, einer Tradition, in deren Mittelpunkt der *Text* steht, geschaffen. Der erste Vorsteher der Bibliothek war Zenodotos von Ephesos (* um 320, † um 260), der “als Herausgeber wie als Lexikograph planmäßige Homer-Studien großen Stils” begründete (Pfeiffer 1970: 120, 127-128; Baum 1993: 21-22, “Geschichte der Schriftkultur”). Mit seinem Lehrer, dem Dichter-Gelehrten

Philitas, und Straton von Lampsakos war er von Ptolemaios zum Erzieher des Sohnes berufen worden. Von diesem, Ptolemaios II. Philadelphos, der, 285 als Mitregent gekrönt, 283 die Nachfolge des Vaters antrat, wurde Zenodotos zum Bibliotheksvorsteher ernannt. “Es gab noch keine philologische Tradition, die Zenodot hätte erben können. Er mußte selbst seinen Weg finden” (Pfeiffer 1970: 135-155, “Zenodot und seine Zeitgenossen”; Zit.: S. 135).⁴

4 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Monographie *Die alexandri-*

Text, Schrifttum und Bibliothek, ‘Materialisationen’ von Schriftkultur, stehen am Anfang weitreichender Entwicklungen. Ihre Geschichte liefert den Schlüssel zum Verständnis dessen, was eine *Schrifttumsgemeinschaft* ausmacht. Die ‘materielle’ Grundlage dieses Kulturraumes, der hinsichtlich seiner Ausdehnung und seines Fortbestandes eine Ausnahmeerscheinung darstellt, bildet – wie durch die spezifische Bezeichnung hervorgehoben – das *Schrifttum*. Auf dessen Grundlage wiederum wird es möglich, ein im Zeichen ‘elastischer Stabilität’ stehendes Ausdrucksmittel – eine ‘Hochsprache’, ‘Literatursprache’, ‘Schriftsprache’ – zu entwickeln und zu verbreiten (Baum 1987, bes. S. 35-55, “Literatursprache”).

Zu den wenigen, die noch zu erkennen vermochten, welche Bedeutung dem Schrifttum in der geistigen Entwicklung des Individuums zukommt, zählt der Pädagoge Karl von Raumer, der auch als Geologe und Geograph hervorgetreten ist. In seiner Darstellung der Geschichte des “Unterrichts im Deutschen” von 1852 ist zu lesen: “Der Beginn der geschriebenen Literatur” – im Gegensatz zu den “nicht geschriebenen Dichtungen” –

bezeichnet zugleich den Punkt, von dem an der Einzelne in ein anderes Verhältnis zu seiner Muttersprache tritt oder treten kann als früherhin. Bevor es schriftliche Aufzeichnungen gibt, lernt der Einzelne seine Sprache nur von seiner persönlichen Umgebung, von seinen Eltern und Genossen, die Sprache geht nur vom Mund zum Ohre. Mit dem Entstehen der geschriebenen Literatur öffnet sich eine neue Quelle auch für die Erlernung und Entfaltung der Muttersprache. Wer sich den Zugang zu dieser Quelle verschafft, der tritt in Berührung mit Erzeugnissen seiner Muttersprache, deren Urheber durch Hunderte von Meilen und von Jahren von ihm getrennt sind (Raumer 1852: 105).

Es liegt auf der Hand, dass in diesem Zusammenhang, bei der Vermittlung und Verbreitung von *Schriftkultur*, der *Schule* die entscheidende Rolle zufällt. Ziemlich genau lässt sich angeben, “an welchem Punkt” sie “im Laufe der Geschichte die größte Bedeutung und den höchsten Grad der Institutionalisierung erreicht hat”: “beim Übergang zur Schriftkultur” (Schulenberg 1970: 397).

Schriftkultur und Schrifttum hat Hermann Hesse einmal beiläufig als Welt *sui generis* charakterisiert: “Von den vielen Welten, die der Mensch nicht von der Natur geschenkt bekam, sondern sich aus dem eigenen Geist erschaffen hat, ist die Welt der Bücher die größte ...”

sche Bibliothek unter den ersten Ptolemaern aus der Feder von Friedrich Ritschl (1838, bes. S. 14ff.).

Diese "Welt der Bücher" entspricht ziemlich genau der "Welt 3", deren Eigenart und Eigenständigkeit Karl Popper in seinem Spätwerk, immer wieder ansetzend, umschreibt und bewusztzumachen sucht:

Die Welt 1 ist die physikalische Welt oder die Welt der physikalischen Zustände; die Welt 2 ist die geistige Welt, die Welt unserer psychischen Erlebnisse (Wünsche, Hoffnungen, Gedanken ...), die Welt 3 ist die Welt der intelligibilia oder der *Ideen im objektiven Sinne*; es ist die Welt der möglichen Gegenstände des Denkens: die Welt der Theorien an sich und ihrer logischen Beziehungen; die Welt der gültigen Argumente an sich und der ungültigen Argumente an sich; die Welt der Problemsituationen an sich.

Neben dieser Umschreibung der "Welt 3", die ganz dem originären Denkansatz Poppers verhaftet ist, stehen andere. Die "Welt 3" ist die "Welt der logischen *Gehalte* von Büchern, Bibliotheken, Informationsspeichern von Datenverarbeitungsanlagen und ähnlichem". Als Wesensmerkmal dieser durch 'Autonomie' und 'Gegenständlichkeit' gekennzeichneten Welt wird eine gewisse Eigendynamik, bedingt durch das 'Zuhandensein' von schriftlich Fixiertem, also von *Texten*, herausgestellt:

Ein großer Teil der objektiven Welt 3 wirklicher und möglicher Theorien und Bücher und Argumente entsteht als unbeabsichtigtes Nebenprodukt der wirklich hergestellten Bücher und Argumente. Wir können sagen, sie seien ein Nebenprodukt der menschlichen Sprache.

Anders gewendet:

Die Welt der Sprache, der Vermutungen, Theorien und Argumente – kurz das Reich der objektiven Erkenntnis – ist eine der wichtigsten dieser von Menschen geschaffenen und gleichzeitig weitgehend autonomen Welten (Popper 1984: 75, 120, 121, 160; vgl. Baum 2007: Sp. 1225-1227, "Perspektive der Textkultur").

In wiederholten Ansätzen umkreist Popper die schlichte Tatsache, dass die Grundlage dessen, was er als die "Welt 3" bezeichnet, in der all das vorkommt und sich als möglich erweist, was ihm vorschwebt, letztlich in Texten und Schrifttum seinen Niederschlag findet.

Die "Welt der Bücher" eines Hermann Hesse und die "Welt 3" eines Karl Popper manifestieren sich in Raum und Zeit in unterschiedlichen Ausprägungen, in Gestalt von *Schriftumsgemeinschaften*. Die im Altertum entstandene griechische und die lateinische Schriftumsgemeinschaft bilden die Prägeform für die europäischen Schriftumsgemeinschaften und, im Ganzen gesehen, für die europäische Schriftkultur.

Gustav Gröber (1844-1911), "einer Anregung seines Lehrers Adolf Ebert (1820-1890) folgend", sah "in der mittellateinischen Literatur eine der wichtigsten Grundlagen der romanischen Literaturen und widmete ihr als erster eine vollständige wissenschaftliche Bearbeitung". Ernst Robert Curtius, der Autor dieser Zeilen, zudem Schüler Gustav Gröbers, fährt fort: "Das verlockte mich, schon während meiner Studienzeit tastende Schritte auf diesem Gebiete zu tun" (Curtius 1945/46: 970). Es war also Gröber, der Curtius den Weg wies, den Weg, der zur Abfassung seines *Opus magnum* führte. Gröber seinerseits verfasste für den von ihm herausgegebenen *Grundriß der romanischen Philologie* die 330 Seiten einer "Übersicht über die lateinische Litteratur von der Mitte des 6. Jahrhunderts bis 1350" (1902), deren Zweck und Ziel er klar benennt:

Für das Verständnis des Schrifttums der romanischen Völker und seiner Entwicklung bildet die lateinische Litteratur der neueren Völker eine der wichtigsten Grundlagen. Ausdruck der Einsicht und des Wissens der Lehrer des Volkes in der Zeit vor und nach dem Hervortreten romanischer Litteraturdenkmäler, begleitet sie das romanische Schrifttum von seiner Entfaltung an bis zu seiner Blüte, wirkt vorbildlich oder anregend darauf ein, leiht den Volkssprachen Darstellungsmittel, Formen und Stoffe und weicht nur langsam mit der Verallgemeinerung der Bildung und der reifenden Darstellungskunst in den romanischen Sprachen auf dem Gebiete der Kunstdichtung, der wissenschaftlichen Forschung und Belehrung zurück (Gröber 1902: 97).

Damit deutet Gröber an, dass das lateinische Schrifttum im Zeichen der Universalität steht.

Gröber seinerseits wiederum schlug, ohne es eigens zu bekunden, den von seinem Lehrer Adolf Ebert mit der dreibändigen *Allgemeinen Geschichte der Literatur des Mittelalters bis zum Beginn des XI. Jahrhunderts* (1874-1887) gebahnten Weg ein. Im Vorwort zu diesem Werk bringt Ebert in aller Deutlichkeit zum Ausdruck, was ihn zu dessen Abfassung bewegte und veranlasste:

Eine Weltliteratur, wie sie Goethe von der Zukunft erwartete, bestand in der That schon im Mittelalter. Wie die Bildung desselben im Abendland eine gemeinsame ist, das Product des Zusammenwirkens der germanischen und romanischen Nationen auf der Basis der aus dem Alterthum überlieferten Kultur, und zwar nicht allein der klassischen, römisch-hellenischen, sondern auch der orientalisch-hellenischen d. i. specifisch christlichen: so ist die Literatur, die aus der Bildung hervorgeht, die selbst der Ausdruck derselben ist, auch eine gemeinsame, ein einheitlicher Organismus. Die Geschichte desselben von seinen Anfängen an zu erzählen, ist die Aufgabe, die ich mir gestellt habe: es ist dies die *all-*

gemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters (Ebert 1874-1887: I, X).⁵

Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, seit 1948 in mehr als zehn Auflagen erschienen, steht in der Nachfolge der breit angelegten Abhandlung von Gröber und des monumentalen Werkes von Ebert. Es ist, wie dem Vorwort zur zweiten Auflage (1954) zu entnehmen, "von einem universalen Standpunkt aus" konzipiert.

Diesen gewährt die Latinität. Das Latein ist die Bildungssprache der dreizehn Jahrhunderte gewesen, die zwischen Virgil und Dante liegen. Ohne diesen lateinischen Hintergrund sind die volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters unverständlich (Curtius 1954: 9).

Das stimmt genau mit dem überein, was Ebert und Gröber auch schon dachten und sagten, was sie veranlasste, zur Feder zu greifen. Da es aber offensichtlich regelmäßig wiederholt werden muss, sei dem Dritten im Bunde, zumal der 'modernere' Akzente setzt, noch einen Augenblick Gehör geschenkt.

Das "lateinische Mittelalter", das lateinische Schrifttum des Mittelalters, ist für Curtius "der eine Bezugspunkt der Ellipse", der von ihm "berechnet wird". "Der andere ist die europäische Literatur. Es wird also vieles über die griechische und römische Antike gesagt, aber auch manches über die Werke und Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts." Um den Leser von der Bedeutung seines Unternehmens zu überzeugen, galt es, "die wissenschaftliche Technik anzuwenden, die das Fundament aller Geschichtsforschung ist: die Philologie": "Sie bedeutet für die Geisteswissenschaften dasselbe wie die Mathematik für die Naturwissenschaften" (Curtius 1954: 9, 10).

Curtius hat, wie Ebert und Gröber, die 'Latinität' vor Augen, beschränkt seine Darstellung allerdings auf die Literatur im engeren Sinne. Hinzu kommt, dass sein Werk, bedingt durch den Krieg und dessen Auswirkungen, kein homogenes Ganzes darstellt. Als sich im Gefolge von Einzeluntersuchungen zur mittelalterlichen Literatur "endlich eine neue Linie der europäischen Bildungsgeschichte her-

5 Fuhrmanns *Geschichte der römischen Literatur* (2008) endet "mit dem Erlöschen der Produktion vor der großen Reichskrise des 3. Jahrhunderts"; sie "berücksichtigt auch die Anfänge der christlichen Literatur nicht mehr" (Fuhrmann 2008: 13). An dieser Stelle setzt Ebert mit dem ersten Band seines Werkes, der *Geschichte der christlich-abendländischen Literatur von ihren Anfängen bis zum Zeitalter Karls des Großen*, ein.

aushob”, “tauchte der Gedanke auf”, das Vorliegende “in die Form eines Buches umzugießen”. “Mit der Ausführung dieses Planes würde ich”, so Curtius im “Vorwort zu einem Buche über das lateinische Mittelalter und die europäischen Literaturen” (Curtius 1945/46),

unter normalen Umständen noch gewartet haben. Denn manche neue Einzeluntersuchung war zur Abrundung des Gesamtbildes noch erforderlich. [...] So muß ich dieses Buch als Fragment hinausgehen lassen (Curtius 1945/46: 973-974).

An anderer Stelle wird präzisiert: “Sein Gegenstand ließe sich mit den Worten umschreiben: ‘Lateinisches und romanisches MA. (Untersuchungen zur lit. Tradition Europas)’” (Curtius 1960: 107).

Die Entdeckung der ‘Latinität’ als *Schrifttumsgemeinschaft* geht zwar, wie der Blick in die Geschichte der Philologie erkennen lässt, auf die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurück, wird aber – bedingt durch die bereits fortgeschrittene Aufteilung der Neuphilologien in eine Sprachwissenschaft und in eine Literaturwissenschaft – als den Sinnhorizont des Forschens entgrenzende Thematik nicht weiterverfolgt. Das Werk von Curtius war aufgrund von Anlage und Ausführung nicht dazu angetan, die ‘Latinität’ als Prototyp europäischer Schrifttumsgemeinschaften bewusstmachen und das Interesse für die Beantwortung der Frage nach deren *Entstehen* zu wecken.

4 Literatur und Sachliteratur

Im Gegensatz zu der Frage nach der Zahl existierender “Sprachen” ist die nach der Zahl der Literaturen einfacher und eindeutiger zu beantworten. Seit den Anfängen schriftlicher Überlieferung im Alten Orient bis zur Jetztzeit lassen sich etwa 90 ‘Literaturen’ ausmachen. Einen Überblick über diese Literaturen gewähren das auf Valentino Bompianis *Dizionario delle opere di tutti i tempi e di tutte le letterature* (1950-1964) fußende, von Wolfgang von Einsiedel begründete *Literaturlexikon* (1965-1974) und dessen Nachfolgeedition, das von Walter Jens herausgegebene *Neue Literaturlexikon* (1988-1992). Die Zahl der den einzelnen Literaturen gewidmeten Essays beläuft sich auf 102 beziehungsweise auf 115 (*Kindlers Literaturlexikon* 1965-1974: Bd. 7; 1974: Bd. 1, S. 1-331; Bd. 2, S. 332-702, “Essays”; Jens 1988-1992: 19, 847-1066, “Essays. Erster Teil”; 20, S. 1-782, “Essays. Zweiter Teil”; Queneau 1955-1958). Trägt man dem Umstand Rechnung, dass im *Literaturlexikon* beispielsweise die “Litera-

tur Roms und des Imperium Romanum", die mittellateinische Literatur und die neulateinische Literatur oder etwa die englische Literatur, die amerikanische Literatur und die "Commonwealth-Literaturen" jeweils gesondert behandelt werden, so ergibt sich die genannte kleinere Zahl von Literaturen. In diesem Zusammenhang ist jedoch allein das Größenverhältnis von Belang. Während die Zahl der 'Sprachen' sich im Tausenderbereich bewegt, liegt die der Literaturen noch in dem der Zehner.

Bei diesen Literaturen handelt es sich im Wesentlichen um die 'schöne', die 'schögeistige' Literatur. Neben diesem dichterischen Schrifttum existiert – und zwar seit den ältesten Zeiten – das Gebrauchs- und Zweckschrifttum, das als "Fachliteratur" die Gesamtheit des nichtdichterischen Schrifttums geistlichen und weltlichen Inhalts umfasst. Der Bibliothekar, dessen Aktivität die lückenlose Erfassung des Schrifttums einschließt, sei berufen, um vor Augen zu führen, welcher Kriterien er sich dabei bedient und welche Kategorien ihm bei der Spezifizierung der unterschiedenen 'Literaturarten' dienlich sind. Der zu Beginn des 19. Jahrhunderts, im Umfeld der Brüder Schlegel aufgekommene Begriff 'schöne Literatur' leistet, wie sich zeigt, als Unterscheidungskriterium seine Dienste. Der Begriff "Literatur", so Rupert Hacker in seinem bibliothekarischen Handbuch,

umfasst, formal gesehen, im weitesten Sinn *alle sprachlichen Texte, die veröffentlicht sind* oder zur Veröffentlichung bestimmt bzw. waren. Inhaltlich gehören zur Literatur im weitesten Sinn nicht nur die "*Schöne Literatur*", sondern auch die *Sachliteratur*, die *Auskunfts-literatur* (Nachschlagewerke) und die *Kinder- und Jugendliteratur*. Im engeren Sinn wird Literatur mit der Schönen Literatur, der Belletristik, gleichgesetzt (Hacker 2000: 77).

Unter dem Begriff 'Sachliteratur' lässt sich das nicht künstlerische Prosaschrifttum (von Heinz Kloss 'Sachprosa' benannt), das sich auf alle Sparten des Wissens und der Erfahrung erstreckende Gebrauchs- und Zweckschrifttum, subsumieren.⁶ Hacker führt diesbezüglich aus:

Als Sachliteratur bezeichnet man im Gegensatz zur Belletristik alle *sachlich informierenden Werke* (engl. non-fiction). Dazu gehören Sachbücher, Fachbücher und wissenschaftliche Literatur; auch die Auskunfts-literatur ist Sachliteratur, wird hier aber [unter bibliothekarischem Gesichtspunkt] als eigene Gruppe behandelt.

6 Unter "Sachprosa" subsumiert Kloss (1978: 40-46) *Jedermannsprosa* und *Fachprosa*, mit den Sparten *Zweckprosa* und *Forscherprosa*.

Die anschließende Charakteristik von "Sachbuch" und "wissenschaftlicher Literatur" sei hier wiedergegeben, um einen Eindruck von Breite und Umfang der Sachliteratur zu vermitteln:

Als *Sachbuch* bezeichnet man ein Buch über ein Sachthema (etwa über ein Wissensgebiet, ein Ereignis, eine Person, ein Land usw.), das in allgemein verständlicher Form für einen größeren Leserkreis geschrieben wurde. Früher war hierfür vielfach der Ausdruck "populärwissenschaftliches Buch" üblich. Ziele des Sachbuches sind Information, Belehrung und Bildung. Auch Kunst- und Bildbände gehören zu den Sachbüchern. Demgegenüber dienen *Fachbücher* der beruflichen Aus- oder Weiterbildung. Das Fachbuch vermittelt in Lehrbuchform das für einen bestimmten Beruf erforderliche Fachwissen. Fachbücher sind vorwiegend Bücher für den in der beruflichen Praxis Tätigen.

Wissenschaftliche Literatur dient dem Studium und der Forschung. Entsprechend kann man Studienliteratur und Forschungsliteratur unterscheiden. Die erstere ist für den Studenten und Examenskandidaten gedacht, die letztere für den ausgebildeten Wissenschaftler und Spezialisten. Natürlich benötigt auch der Student während seines Studiums Forschungsliteratur. Wissenschaftliche Literatur bringt die Ergebnisse der Wissenschaft in streng objektiver und methodisch nachprüfbarer Darstellung. Im übrigen sind die Formen der wissenschaftlichen Literatur sehr mannigfaltig; sie werden daher unten in einem eigenen Abschnitt behandelt.

In diesem Abschnitt – "Formen wissenschaftlicher Literatur" überschrieben – geht Hacker auf *Quellenwerke* (Ausgaben von Quellentexten, Sekundärliteratur), *wissenschaftliche Einzelarbeiten* (Monographien, Aufsätze, Hochschulschriften, Kongressberichte, Forschungsberichte), *Sonderformen technischer Literatur* (Firmenschriften, Patentschriften, Normblätter) und *zusammenfassende Darstellungen* (Fortschrittsberichte, Handbücher, Lehrbücher) ein (Hacker 2000: 79-82; Zit.: S. 79).⁷

Der Bibliothekar wurde berufen, weil er den Gesamtbereich des Schrifttums, das Schrifttum in der ganzen Komplexität seiner Erscheinungsformen, überblickt, sein Überblick demzufolge geeignet erscheint, einen Eindruck von der Dimension einer im Verlaufe von Jahrhunderten entstandenen Schriftkultur zu vermitteln. Die von ihm, dem Bibliothekar, verwandten, auf Sachkenntnis und Erfahrung gegründeten Klassifikationssysteme, die schrittweise, mit dem Anwachsen des Schrifttums erstellt wurden, erfüllen diesen Zweck besser als 'wissenschaftliche' Versuche des Kategorisierens und Definierens, die

⁷ Der *Sachliteratur* wandte Olschki mit der *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur* (1919-1927) als einer der ersten Philologen seine Aufmerksamkeit zu (Baum 1989b: 182-183).

dem Glasperlenspiel des Verortens und Vermessens nur Tür und Tor öffneten.

An diesem Punkt angelangt ist es möglich, das bislang Übersehene oder Übergangene ins Blickfeld zu rücken. Es existierten und existieren *Schriftumsgemeinschaften*, die durch die *Universalität* des verfügbaren und zugänglichen Schrifttums *im Weltmaßstab* eine *Sonderstellung* einnahmen oder einnehmen. In der Vergangenheit waren es – im Okzident – die griechische Schriftumsgemeinschaft und die lateinische Schriftumsgemeinschaft, die als solche, dank des kontinuierlichen Interesses von Fachleuten und Gelehrten, nicht zuletzt auch dank der Arbeit vieler Generationen von Philologen, fortbestehen und philologisch Vorgebildeten und fachlich Versierten weiterhin zugänglich sind. Neben diesen Schriftumsgemeinschaften stehen diejenigen, um damit zu beginnen, deren ‘Sprachen’ in einer Institution wie den Vereinten Nationen eine beherrschende Rolle spielen. In der 1946 von der Generalversammlung angenommenen Resolution 2 wurden als ‘Amtssprachen’ *Arabisch, Chinesisch, Englisch, Französisch, Russisch* und *Spanisch* und von diesen *Englisch* und *Französisch* als ‘Arbeitssprachen’ festgelegt. Im Falle der entsprechenden Schriftumsgemeinschaften handelt es sich – kurz gesagt – um *Weltschriftumsgemeinschaften*. Außer und neben diesen gibt es eine kleinere Zahl von Schriftumsgemeinschaften im Rang von *Weltschriftumsgemeinschaften*, darunter diejenige, auf die das Vorausgehende ausgerichtet ist: die *Lusophonie*.

5 Lusophonie als Weltschriftumsgemeinschaft

Die Geschichte der portugiesischen Literatur betrachtet der Autor eines ihr gewidmeten Werkes als “eine Entdeckungsgeschichte mit großer Wirkung”:

Wie der Philologe vom Ausgangspunkt der Kultursprache im Nordwesten der Iberischen Halbinsel ausgeht und eine Weltsprache Portugiesisch in variantenreicher Ausprägung in mehreren Kontinenten entdeckt, so erlebt der Literaturwissenschaftler auf seiner Reise durch die Jahrhunderte den sich trichterförmig öffnenden Reichtum einer Literatur, die in der vorliegenden internationalisierten Form kaum noch von einem Wissenschaftler erfaßt werden kann.

Die *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur* (2003), um die es sich hier handelt, ist deshalb, wie ihr Autor betont, “diese ‘kleine Geschichte’, ‘seine’ kleine Geschichte, eine Geschichte, die sein

Eindringen in die lusophone Welt darstellt und vermittelt". Helmut Siepmann, der Autor der "Kleinen Geschichte", führt den Leser auf dem von ihm gebahnten Weg in die Welt der Lusophonie, deren kulturelle Dimension er in dem Kapitel "Die portugiesischsprachige Literatur außerhalb Europas" bewusstmachen sucht:

Die Lusophonie stellt auf sprachlicher und kultureller Ebene die Selbstbehauptung einer Kulturgemeinschaft dar, die von der Pluralität lebt und vom portugiesischen Sprachsystem ihre strukturelle Einheit erhält. Das wird von den unabhängigen afrikanischen Staaten anerkannt. Amílcar Cabral (1924-1973), dem berühmten Anführer der afrikanischen Befreiungsbewegung und Gründer des PAIG (Partei für die Unabhängigkeit Guinés) zufolge ist das "Portugiesische eine der besten Sachen, die die Portugiesen uns hinterlassen haben" (Siepmann 2003: 294, 295).

In diesem Sinne äußerte sich im übrigen auch Léopold Sédar Senghor, mit Hamani Diori, Bourguiba und Norodom Sihanouk einer der 'Väter' der Francophonie-Bewegung, in seinem Beitrag "Le français, langue de culture":

Au moment que, par totalisation et socialisation, se construit la Civilisation de l'Universel, il est, d'un mot, question de nous servir de ce merveilleux outil, trouvé dans les décombres du Régime colonial. De cet outil qu'est la langue française.

Es folgt ein historisch bedeutsamer Satz, 'bedeutsam' insofern, als Senghor in diesem, der zugleich eine Definition darstellt, ein seit 1871 existierendes, von dem Geographen Onésime Reclus geprägtes Wort als *Neologismus* verwendet:

La Francophonie, c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre: cette symbiose des "énergies dormantes" de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire (Senghor 1962: 844; vgl. Baum 1981: XVI-XVII).

Das Konzept der 'Francophonie' wirkte, wie sich zeigen sollte, in der Weise eines Katalysators für den Vorstellungskomplex einer – nach dem Vorbild des *Commonwealth of Nations* – transnationalen, auf der Grundlage einer 'Phonie' sich zusammenfindenden Gemeinschaft. Der Bezug zum 'eentlichen' Thema wäre damit wieder hergestellt.

Das Portugiesische, auch im Sinne eines Amílcar Cabral, ist mehr als 'Sprache'. Diese Überzeugung führte konsequenterweise zur Konstituierung einer Kulturgemeinschaft weltweiten Ausmaßes:

Am 17.7.1996 konnte auf der Grundlage der Wertigkeit einer gleichen Sprache und Kultur die Gemeinschaft der portugiesischen Länder

(CPLP) in Lissabon gegründet werden. Sie verpflichtet die Länder zur Pflege einer geistigen Gemeinschaft, die über die verschiedenen Kontinente auf der Grundlage der gemeinsamen Sprache vorhanden ist. Die Gemeinschaft wird getragen von affektiven Bindungen und kultureller Solidarität und erstrebt die Verfestigung von Pluralität und wechselhafter Bereicherung.

Die Vorteile eines Zusammenschlusses der portugiesischsprachigen Länder zu einer "geistigen Gemeinschaft" wurde zwei Jahrzehnte nach dem Ende des Kolonialismus erkannt. Erkannt wurde zugleich das Erfordernis, eine Instanz zur Beförderung und Koordinierung kulturpolitischer Initiativen ins Leben zu rufen. Die Grundzüge des von der *Comunidade dos Países de Língua Portuguesa* Intendierten stellt Helmut Siepmann heraus:

Zu den Zielsetzungen, die mit "Entwicklung, Schutz, Bereicherung und Verbreitung der portugiesischen Sprache als ein Mittel zur Vermittlung von Kultur, Bildung, Information zu wissenschaftlichem und technologischem Wissen" umschrieben werden, trägt die Literatur dieser Länder entscheidend bei.

Die Bedeutung der Literatur, im Gründungsstatut der *Comunidade* zwar nicht eigens erwähnt, ist, wie Siepmann hervorhebt, keineswegs gering zu veranschlagen:

Wie das Portugiesische in seinem Kontakt mit den einheimischen Sprachen in Afrika, Asien und Amerika fortwährend neue Aspekte hervorgebracht hat, so hat auch die umfangreiche und jahrhundertealte Symbiose von Sprachen und Kulturen neue literarische Ausdrucksweisen erzeugt, von denen hier

– im letzten Kapitel der "Kleinen Geschichte" –

die Rede war. Sie erstellen zusammen mit den Stil- und Ausdrucksformen anderer Sprachen und Literaturen die lebensnotwendige Vielfalt, die einer homogenisierten internationalen Kultur als Ergänzung an die Seite treten muß (Siepmann 2003: 295-296).⁸

Helmut Siepmanns Verdienst ist es, den Versuch unternommen zu haben, die Literatur aus ihrer forschungs- und spezialisierungsbedingten Isolation zu befreien und ihr einen Stellenwert in der "geistigen Gemeinschaft" der Lusophonie zuzuweisen. Damit wird die Sicht auf Wesentliches, auf das in aller Regel ausgeblendete Fundament einer Kulturgemeinschaft, frei. Frei wird dadurch zugleich der Blick für die andere Dimension von Schrifttum, für das Universum der *Sachliteratur*, also diejenige Literatur, die jedwede Art von Welt- und

⁸ Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Kuder (1997) und Baum (2003).

Erfahrungswissen in Gestalt von Texten thesauriert und für rezeptive, informative, kreative, kurz: für die unterschiedlichsten Belange bereithält.

Die Antwort auf die im Vorausgehenden erörterte Frage, wie es zu der Textvergessenheit, diesem Kennzeichen der Moderne, kommen konnte, sei an dieser Stelle ergänzt durch ein Beispiel, das zeigt, wie ein Wort, einmal geschaffen, sich mit einem Begriff verbindet, denn, in der Tat: "... ein Begriff muss bei dem Worte sein".

Wie das Wort *Sprache* und der durch dieses Wort generierte Vorstellungskomplex das real Gegebene verdecken, so verstellt die Wortprägung *lusofonia* den Blick auf das Schrifttum. Mit *lusofonia* verbinden sich die zwei vom *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001) in lexikographischer Manier verdichtete Vorstellungskomplexe:

(1.) conjunto daqueles que *falam* o português como língua materna ou não, (2.) conjunto de países que têm o português como *língua* oficial ou dominante [A lusofonia abrange, além de Portugal, os países de colonização portuguesa, a saber: Brasil, Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe; abrange ainda as *variedades faladas* por parte da população de Goa, Damão e Macau na Ásia, e ainda a variedade do Timor na Oceania] (Houaiss 2001: 1793a).

Das Hervorgehobene korreliert mit der Vorstellung von 'Sprache' als 'gesprochener Sprache', ganz im Sinne des seit 1990 belegten *fonía*: "conjunto de falantes (e escreventes e legentes) usuários de uma língua (ou dialeto ou variedade nacional, regional ou local), seja como vernáculo, seja como franca ou de cultura" (Houaiss 2001: 1368b). Bezeichnenderweise werden in einem Atemzug *falantes*, *escreventes* und *legentes* genannt. Dahinter steht die ungeprüft von Generation zu Generation weitergegebene Auffassung, dass 'Sprache' in vielen Kultursystemen vierfach, nämlich als *Sprechen* und *Hören* beziehungsweise *Verstehen*, als *Schreiben* und *Lesen* gegeben ist; neben die *Aktivitäten* des Sprechens und Hörens treten ganz einfach die des Schreibens und Lesens. Darauf gründen sich dann, wie könnte es anders sein?, Theorie und Praxis des muttersprachlichen und des neusprachlichen Unterrichts.

Die Erfolgsgeschichte der Wortbildungskomponente *-fonia* (von griechisch *phōn* – 'Ton', 'Laut' ...; 'Stimme', 'Rede', 'Sprache' ...; 'Mundart', 'Dialekt' – mit dem zur Bildung von Abstrakta verwandten Suffix *-ia*) beginnt mit der Epoche der Entkolonialisierung:

no sXX, a partir do fr. *francophone* (1930) e fr. *francophonie* (1962), generalizou-se o uso em sociolinguística e geografia linguística dessa formação em várias línguas de cultura, de tal modo que, na prática, é possível formar a constelação morfológica *xfonia*: -'xfono : *xfônico* para com o nome de qualquer língua: *arabofonia* / *arabófono* / *arabofônico*, *bascofonia* / *bascófono* / *bascofônico*, *gaelofonia* / *gaelófono* / *gaelofônico*, *hispanofonia* / *hispanófono* / *hispanofônico*, *russofonia* / *russófono* / *russofônico* etc., aplicando-se a conceituação geral a quaisquer línguas no tempo e no espaço (inclusive a dialetos, variedades nacionais etc.): a *francofonia*, p. ex., pode ser considerada em cada momento de sua expansão (ou retração), nos diversos territórios nacionais em que o francês é falado ou praticado, incluindo os que o praticam como sua segunda língua ou língua de cultura além do seu vernáculo; se se leva em conta que os designativos de línguas (*lato sensu*) devem somar algumas dezenas de milhares, muitos dos quais ainda não levantados, compreender-se-á que se trata de um universo verbal potencial e virtual em grande parte não lexicografado (Houaiss 2011: 1368b; vgl. Baum 1981: XIV, XVII).

Auf diesem Hintergrund wird deutlich, dass bei der Verwendung von *lusofonia*, *lusófono*, *lusofônico* die Vorstellung von 'Sprechen' dominiert, dass *Sprache* und *Sprechen* – ganz im Sinne eines Wilhelm von Humboldt – sich wesensgleich sind.

Die Dimension des "universo verbal" der Lusophonie lässt sich aus dieser Sicht annäherungsweise bestimmen. Allein in Mosambik, so Helmut Siepmann, existieren, neben dem Portugiesischen als Amtssprache,

etwa 30 bis 40 ethnische Sprachen, die als Muttersprache für einen Großteil der Bevölkerung fungieren, aber zu wenig sprachwissenschaftlich aufgearbeitet sind, um zur Alphabetisierung herangezogen werden zu können (Siepmann 2003: 8).

Das Spracheninventar des *Ethnologue*, das mit 42 diese Größenordnung bestätigt, nennt für die anderen Länder der Lusophonie folgende Zahlen: 187 für Brasilien, 41 für Angola, 1 für Kap Verde, 20 für Guinea-Bissau, 3 für São Tomé und Príncipe und 18 für Osttimor (*Ethnologue* 2005: 224-234, "Brazil"; 146-149, "Mozambique"; 40-42, "Angola"; 74, "Cape Verde Islands"; 130-131, "Guinea-Bissau"; 179, "São Tomé e Príncipe"; 350-352, "East Timor"). Zu diesen Sprachen, deren Gesamtzahl sich auf 312 beläuft, kommt jeweils das Portugiesische als Amtssprache hinzu, dessen Sonderstatus in diesem Kontext seine Begründung findet. Es käme nunmehr vor allem darauf an, sich des 'Potentials' bewusstzuwerden, das mit dieser Amtssprache gegeben ist.

Como escreveu Heidegger, a linguagem é a “morada do Ser”. A Língua Portuguesa é hoje a morada de cerca 200 milhões de seres espalhados pelo Mundo, e, justamente porque pessoa eu e pessoa os outros, respeitamos a língua em que ontologicamente nos foi dado morar (Ferronha 1992: 6).

Die Wertschätzung des Portugiesischen, die aus diesen Zeilen spricht, kommt sichtbar zum Ausdruck in der Begründung einer eigenen Institution, des *Museu da Língua Portuguesa*, das am 20. März 2006 in São Paulo eingeweiht wurde. Was es damit für eine Bewandnis hat, erhellt aus der Eröffnungsrede des seinerzeitigen *Ministro da cultura*, Gilberto Gil:

A língua fala por si. A importância de tratar da língua seja através dos museus, dos programas, dos acordos ortográficos, seja através dos processos de liberalização das falas novas, a língua é importante. A língua é nossa mãe. O museu cuida de todos os aspectos da língua escrita, falada, da língua dinâmica, a língua da interação, a língua do afeto, a língua do gesto, e de tudo isso este museu vai cuidar.⁹

Das hier und von António Luís Ferronha, dem Autor der vorangehenden Zeilen, Hervorgehobene und Herausgestellte, das auf Grund seiner Plausibilität sich als unbezweifelbar ausnimmt, sind Ausdruck des universellen ‘Phonozentrismus’, der Gleichsetzung von *Sprache* mit *Sprechen*, in deren Folge es wiederum zur Ausblendung von *Text* und *Schrifttum* kommt. Es ist daher nur allzu verständlich, wenn die Lusophonie vor allem als ‘Sprachgemeinschaft’, als Gemeinschaft mit *einer* Sprache, die vielfach nur die Funktion einer ‘Amtssprache’ erfüllt, eines Mittels, “um eine moderne Schriftkultur und eine darauf aufbauende moderne Verwaltung und Wirtschaft in ihren Gebieten durchzusetzen”, wahrgenommen wird (Schulenberg 1970: 398). Der Blick dafür aber, dass die Lusophonie mehr ist, auch mehr als eine Schrifttumsgemeinschaft, nämlich eine *Weltschriftumsgemeinschaft*, wird dadurch verstellt.

Aus all dem resultiert die Aufgabe der Kultur- und Bildungspolitik. Diese bestünde zunächst einmal darin, die Schrifttumsvergessenheit zu überwinden, um die Einsicht zu befördern, dass die Lusophonie als *Weltkultur* – auf einen Begriff gebracht – auf *lusotextualidade*, auf dem Thesaurus des portugiesischen Schrifttums und auf dem Potential des fortlaufend entstehenden portugiesischen Schrifttums, beruht. Als *Universum sui generis* kennt die *lusotextualidade*

9 *Museu da Língua Portuguesa* ou *Estação Luz da Nossa Língua* (São Paulo, R. Mauá, am Parque da Luz). Wikipédia, a enciclopédia livre.

weder Grenzen noch Begrenzung. Die Wahrnehmung dieses Universums wird, wie dargelegt, durch eine Hypothek von Vorstellungs- und Reflexionstraditionen erschwert. Die Tilgung dieser Hypothek, die in Anbetracht ihres Umfangs und ihres Gewichts nur in kleinen und kleinsten Schritten erfolgen könnte, wäre dazu angetan, ein ungeahntes Potential im Bereich der Kultur und auf den Gebieten der Bildung und der Ausbildung freizusetzen.

Den *ersten Anstoß* zu dem schwierigen und langwierigen Prozess des Umdenkens und Umbesinnens zu geben, ist das Anliegen dieses Beitrags, der wesentliche Anregungen einem sich nach Jahrzehnten bemessenden Zusammenwirken mit dem Jubilar, einem gemeinsamen Wirken im Geiste der *Philologie* verdankt.

Literaturverzeichnis

- Arens, Hans (²1969): *Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart*, Freiburg; München: Alber.
- Baum, Richard (1981): "Frankophonie – eine neue Dimension der französischen Sprachgemeinschaft", in: Heckenbach, Wolfgang / Hirschmann, Frank G.: *Weltsprache Französisch. Kommentierte Bibliographie zur Frankophonie (1945-1978)*, Tübingen: Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 139), S. XIII-XXIII.
- Baum, Richard (1987): *Hochsprache, Literatursprache, Schriftsprache. Materialien zur Charakteristik von Kultursprachen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Impulse der Forschung, 49).
- Baum, Richard (1989a): "Sprache und Schrift. Zur Transzendenz von Raum und Zeit durch die Schriftkultur", in: Scherer, Hans (Hrsg.) (1989a): *Sprache in Situation. Eine Zwischenbilanz*, Bonn: Romanistischer Verlag (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 22), S. 28-55.
- Baum, Richard (1989b): "Leonardo Olschki und die Tradition der Romanistik", in: Christmann, Hans Helmut / Hausmann, Frank-Rutger (Hrsg.): *Deutsche und österreichische Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus*, hrsg. von H. H. C. und F.-R. H., in Verb. mit Manfred Briegel, Tübingen: Stauffenberg (Romanistica et comparatistica, 10), S. 177-199.
- Baum, Richard (1993): "Im Anfang war die Schrift – oder: Die historische Sprachwissenschaft muß umkehren", in: *OBST, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 47, S. 11-33.
- Baum, Richard (2003): "Lusophonie – eine neue Dimension der portugiesischen Sprach- und Kulturgemeinschaft", in: Baum, Richard / Dinis, Antonio (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Bonn:

- Romanistischer Verlag (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 151), S. 93-122.
- Baum, Richard (2007): "Sprachwissenschaft", in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 10 Bde., Tübingen: Niemeyer, 1992-2012. – Bd. 10 (2012): *Nachträge A-Z*, Bd. 8, Sp. 1176-1192, 1218-1239.
- Bloomfield, Leonard (1933/35): *Language*, New York: Holt (1933) / "Revised edition", London: Allen & Unwin (1935).
- Bompiani, Valentino (1950-1964): *Dizionario delle opere di tutti i tempi e di tutte le letterature*, 9 Bde., Milano: Bompiani (weitere Aufl. u.a. 2003).
- Curtius, Ernst Robert (1960): "Über die französische Epik I", in: Curtius, Ernst Robert: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern; München: Francke, S. 106-183.
- Curtius, Ernst Robert (1945/46): "Vorwort zu einem Buche über das lateinische Mittelalter und die europäischen Literaturen", in: *Die Wandlung* 1, S. 969-974.
- Curtius, Ernst Robert ([1948] ²1954): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke (zahlreiche Neuaufl.).
- Houaiss (2001): *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Diretores: Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco, Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss.
- Ebert, Adolf (1874-1887): *Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande bis zum Beginne des XI. Jahrhunderts*, 3 Bde., Leipzig: Vogel (Bd. 1, 2. verb. u. verm. Aufl. 1889, Nachdruck: Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1971).
- Ethnologue ([1951] ¹⁵2005): *Ethnologue. Languages of the World*, Raymond G. Gordon, Jr. Editor; Barbara F. Grimes, Contributing Editor, Dallas: SIL International.
- Ferronha, António Luís (1992): *Atlas da língua portuguesa na história e no mundo*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- Fuhrmann, Manfred ([2005] 2008): *Geschichte der römischen Literatur*, Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 17568).
- Gadamer, Hans-Georg (1978): "Die griechische Philosophie und das moderne Denken", in: Gadamer, Hans-Georg (1999): *Der Anfang des Wissens*, Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 9756), S. 151-160.
- Glück, Helmut (2000a): "Sprache", in: Glück, Helmut ([2000c] ⁴2010) (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Sprache*, Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 653-654.
- Glück, Helmut (2000b): "Thümmelsches Paradoxon", in: Glück, Helmut ([2000c] ⁴2010) (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Sprache*, Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 734.
- Glück, Helmut ([2000c] ⁴2010) (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Sprache*, Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Gröber, Gustav (1902): "Übersicht über die lateinische Litteratur von der Mitte des 6. Jahrhunderts bis 1350", in: Gröber, Gustav: *Grundriß der*

- romanischen Philologie*, 2 Bde. (in 4 Tbdn.), Straßburg: Trübner, 1888-1902, Bd. 2, 1, S. 97-432.
- Haarmann, Harald (1977): "Methodologische Anmerkungen zur Sprache-Dialekt-Diskussion (Replik auf W. Thümmel)", in: *OBST, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 4, S. 61-75.
- Hacker, Rupert (¹2000): *Bibliothekarisches Grundwissen*, München; London; New York; Paris: Saur.
- Herder, Johann Gottfried von (1775): *Erläuterungen zum Neuen Testament aus einer neueröffneten morgenländischen Quelle*, Riga: Hartknoch.
- Humboldt, Wilhelm von (1820): "Ueber das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung", in: Humboldt, Wilhelm von (1969-1981): *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 3, S. 1-25, Bd. 5, S. 458-468 (Kommentar u. Anmerkungen).
- Humboldt, Wilhelm von (1830-1935): "Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts", in: Humboldt, Wilhelm von (1969-1981): *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 3, S. 368-756, Bd. 5, S. 487-503 (Kommentar u. Anmerkungen).
- Humboldt, Wilhelm von (1969-1981): *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jens, Walter (1988-1992) (Hrsg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon*, 20 Bde., München: Kindler, – *Supplement*, hrsg. von Rudolf Radler (1998), 2 Bde. (Bd. 21 u. 22).
- Kindlers Literaturlexikon* (1965-1974): Vorbereitung: Wolfgang von Einsiedel, 7 Bde. u. Erg.-Bd., Zürich: Kindler, – Bd. 7 (1972): *Werke U-Z, Essays, Register*; Erg.-Bd. (1974): *Werke A-Z*.
- Kindlers Literaturlexikon* (1974). Taschenausgabe, 25 Bde., München: dtv, Bd. 1-2: *Essays*.
- Kloss, Heinz (²1978): *Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen seit 1800*, Düsseldorf: Schwann (Sprache der Gegenwart, 37).
- Kuder, Manfred (1997): *Gemeinschaft der Staaten portugiesischer Sprache. Ziele, Strukturen und die sieben Mitgliedsländer*, Bonn: Deutsche Gesellschaft für die afrikanischen Staaten portugiesischer Sprache (DASP-Reihe, 68-70).
- Lüdtkke, Helmut (1980): "Sprache und Linguistik in wissenschaftstheoretischer Sicht", in: *Christiana Albertina. Forschungsbericht und Halbjahresschrift der Universität Kiel*, N. F., H. 13 (Okt. 1980), S. 25-32.
- Lyons, John (1968): *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Martinet, André (1960): *Eléments de linguistique générale*, Paris: Collin, "Nouvelle édition", 1974.

- Olschki, Leonardo (1919-1927): *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, 3 Bde., Heidelberg: Winter, 1919; Leipzig: Firenze; Roma; Genève: L. S. Olschki, 1922; Halle (Saale): Niemeyer, 1927, – Bd. 1: *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance*; Bd. 2: *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*; Bd. 3: *Galilei und seine Zeit*, Nachdruck: Vaduz: Krauss, 1965.
- Pfeiffer, Rudolf (1970): *Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Popper, Karl (1984): *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Queneau, Raymond (1955-1958) (Hrsg.): *Histoire des littératures*, Paris: Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade, 1, 3, 7) (mehrere Neuaufl.).
- Raumer, Karl von (1852): “Der Unterricht im Deutschen”, in: Raumer, Karl von: *Geschichte der Pädagogik vom Wiederaufblühen klassischer Studien bis auf unsere Zeit*, dritter Theil, zweite Abteilung, 2. unveränderte Aufl., Stuttgart: Liesching, S. 15-151.
- Ritschl, Friedrich (1838): *Die alexandrinische Bibliothek unter den ersten Ptolomaeern und die ersten Sammlungen der Homerischen Gedichte durch Pisistratus, nach Anleitung eines Plautinischen Scholions*, Breslau: Aderholz.
- Scherer, Hans (1984): *Sprechen im situativen Kontext. Theorie und Praxis der Analyse spontanen Sprachgebrauchs*, Tübingen: Stauffenburg (Romanica et Comparatistica, 3).
- Scherer, Hans (Hrsg.) (1989a): *Sprache in Situation. Eine Zwischenbilanz*. Bonn: Romanistischer Verlag (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 22).
- Scherer, Hans (1989b): “Situationsgebundene Kommunikation”, in: Scherer, Hans (Hrsg.) (1989a): *Sprache in Situation. Eine Zwischenbilanz*. Bonn: Romanistischer Verlag (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 22), S. 56-80.
- Schulenberg, Wolfgang (1970): “Schule als Institution der Gesellschaft”, in: Speck, Josef / Wehle, Gerhard (Hrsg.): *Handbuch pädagogischer Grundbegriffe*, 2 Bde., München: Kösel, S. 391-422.
- Senghor, Léopold Sédar (1962): “Le français, langue de culture”, in: *Esprit* 30, S. 837-844.
- Siepmann, Helmut (2003): *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*, München: C. H. Beck.
- Thümmel, Wolf (1977): “Kann man sprachen zählen? Bemerkungen zu einigen begrifflichen Unterscheidungen bei Harald Haarmann“. *OBST. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 4, S. 36-60.
- Vaihinger, Hans (1911): *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlin: Reuther & Reichard (9. u. 10. Aufl.), Leipzig: Meiner, 1927.

Barbara Mesquita (Hamburg)

**Die Unwirtlichkeit unserer Städte.
Musseque, favela und bairro social in der
portugiesischsprachigen Literatur
bei Pepetela, Patrícia Melo und Ricardo Adolfo**

Zum Auftakt des Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für die Afrikanischen Staaten Portugiesischer Sprache (DASP), das am 1. und 2. Februar 2012 unter dem Titel "Urbanität – Lusophone Stadtkulturen" in der brasilianischen Botschaft in Berlin stattfand, befasste sich dieser Vortrag mit der Stadt und ihrer Darstellung bei drei ausgewählten Autoren der lusophonen Welt, die drei Länder aus drei Kontinenten – Brasilien, Angola und Portugal – repräsentieren: Patrícia Melos Romane – hier *O Matador* und *Inferno* – spielen zum größten Teil in São Paulo, Pepetelas Roman *Jaime Bunda* spielt in Luanda, und der Roman *Mizé* von Ricardo Adolfo in Lissabon. Gemein ist allen drei Autoren, dass ihr Augenmerk – bei Melo und Adolfo stark, bei Pepetela eher als Nebenaspekt – auf den unterprivilegierten Stadtteilen liegt: *favela*, *musseque* und *bairro social*.

Bevor jedoch auf die Autoren und ihre Sicht und Darstellung der Stadt eingegangen wird, seien hier einige Vorbemerkungen zur portugiesischen und lusophonen Architektur vorangeschickt. Der Titel dieses Vortrags – "Die Unwirtlichkeit unserer Städte" – ist von Alexander Mitscherlich ausgeliehen, dessen gleichnamige Streitschrift mit dem Untertitel: "Anstiftung zum Unfrieden" aus dem Jahr 1965 den Bezugsrahmen zu diesen Ausführungen darstellt und Anregung zur Diskussion geben soll, weil sie nach wie vor von beeindruckender Aktualität ist (Mitscherlich 1965).

1 Zur portugiesischen und lusophonen Architektur

Die portugiesische Architektur ist überall auf der Welt, wo die Portugiesen Bauwerke errichtet haben, als solche zu erkennen, sei es an der Konstruktionsweise als solcher, sei es an dem Dekor, den meist blauweißen, aber auch andersfarbigen Fliesen der Fassaden, den steinernen Einfassungen, den schmiedeeisernen Balkongittern, den Fensterläden, den Dachziegeln und Verzierungen, der farblichen Ge-

staltung der Türen und Fensterläden in oxsenblutrot, efeugrün, dunkelblau und sonnenblumengelb und an den in Pastelltönen gehaltenen Kalkfarben der Wände, die in den häufig aus gestampftem Lehm bestehenden Untergrund diffundieren und individuell und mit Patina altern, anders als die modernen Dispersionsfarben, die hässlich abblättern. Die portugiesischen Städte, von ihrer Anlage her Vorbild auch für die von den Portugiesen in den von ihnen kolonisierten Gebieten errichteten Städte, sind uralte, gewachsene Gebilde, in denen sich urbane Kultur zum Teil seit vorrömischen Zeiten entwickeln konnte.

Portugal hatte das Glück, nicht von Kriegen heimgesucht und zerstört zu werden. Lediglich das große Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755 stellt einen fundamentalen Einschnitt in der Geschichte der Stadt dar, deren zerstörtes Zentrum nach der Katastrophe generalstabsmäßig und nach aufklärerischen Vorstellungen vom Marquês de Pombal in der noch heute zu besichtigenden, wenngleich verfallenden Form wiederaufgebaut wurde. Der nächste, noch viel gravierendere Einschnitt jedoch ist seit dem Beitritt Portugals in die Europäische Gemeinschaft 1986 zu verzeichnen: Seit Geld für die ohne Frage dringend erforderlichen Infrastrukturmaßnahmen in das Land geflossen ist, haben Lissabon und auch die meisten anderen größeren und kleineren Städte ihr Gesicht völlig verändert, um nicht zu sagen verloren. Denn mit der ausufernden Zersiedelung der städtischen Randgebiete durch den Bau von monotonen Hochhaussiedlungen und in ihrer Gestaltung beliebigen Einfamilienhäusern – Vorläufer sind die „casas tipo *maison*“ der Emigranten – ist eine Entvölkerung der Alt- und Innenstädte einhergegangen, die zum Teil völlig verwaist dahinsterben, mit einigen manchmal gelungenen, oft genug aber auch lieblos restaurierten und in den musealen Zustand übergegangenen Ausnahmen wie der „Ribeira“ in Porto, die von einem belebten Fischmarkt zu einer Ausgehmeile mutiert ist. Verlässt man sie jedoch und begibt sich in eine der dahinterliegenden Gassen, wird das ganze Elend der Vernachlässigung erkennbar. Der Einzelhandel, der die Innenstädte früher mit Leben erfüllte, ist durch die großen Einkaufszentren verdrängt, sodass auch hier nur noch der Tod attestiert werden kann. Und die Schlafstädte mit ihren mehr oder weniger komfortabel und luxuriös ausgestatteten Etagenwohnungen in Hochhäusern, in die die Menschen wegen der leichteren Unterbringung ihrer Autos in den dortigen Garagen und anderer Bequemlichkeiten gezo-

gen sind, unterscheiden sich in ihrer Monotonie und Gesichtslosigkeit in nichts von denen anderer Städte – wo auch immer auf der Welt.

In den von den Portugiesen kolonisierten Ländern haben die Städte naturgemäß eine andere, jüngere Geschichte, doch auch sie sind Städte, die auf eine inzwischen jahrhundertlange Geschichte zurückblicken und die ein zwar durch die Kolonisatoren aufoktroyiertes, aber gewachsenes Gepräge hatten, das residual auch noch vorhanden ist. Doch wie vielerorts, so ist es auch im Falle Brasiliens die enorme Landflucht, die riesige Menschenmassen in die Städte treibt und zu der Entstehung von Megastädten wie São Paulo geführt hat, in deren Gesicht sich das starke soziale Gefälle in den riesigen Favelas auf der einen Seite und abgeschotteten Luxuswohnkomplexen auf der anderen Seite besonders krass spiegelt.

In Angola war es vor allem der jahrzehntelange Bürgerkrieg, der zum einen durch direkte Kriegseinwirkung, zum anderen durch Vernachlässigung nicht nur zur weitgehenden Zerstörung vieler kolonialer Städte geführt hat, sondern ebenfalls zu einer eklatanten Landflucht. Sie ist dafür verantwortlich, dass in Luanda, einer Stadt von vormals ca. 500.000 Einwohnern, heute geschätzt über sechs Millionen Menschen leben. Die schon zu Kolonialzeiten elenden Stadtteile, in denen die afrikanische Bevölkerung lebte, sind zu riesigen *musseques* ausgeföhrt, die die der Stadt vorgelagerte Halbinsel – die Ilha – und weite Stadtgebiete okkupieren und deren Bewohner, so der Plan der Regierung, baldmöglichst umgesiedelt werden sollen, um den schon jetzt seit dem Kriegsende 2002 überall in der Innenstadt aus dem Boden schießenden Bürohochhäusern und Luxuswohnkomplexen Platz zu machen. Es ist jedoch fraglich, ob die mittellosen Bewohner der *musseques* der Ilha oder der Chicala¹ als Zielgruppe für die eine Million Wohneinheiten in Frage kommen, die die Regierung in den Randbezirken bauen lässt.

Es sind also enorme städtebauliche und damit verbundene gesellschaftliche Probleme in der lusophonen Welt zu verzeichnen, die sich natürlich nicht grundsätzlich von denen anderer Länder unterscheiden, außer eben darin, dass es das spezifisch lusophone Gepräge, das eigenständige städtebauliche, architektonische und ästhetische Erbe ist, das im Zuge des massenhaften Anwachsens und der Modernisierung der Städte deren Funktionalität und vor allem dem

1 Elendsviertel in Luanda.

Spekulantentum als Hauptkriterien bei ihrer Neu- und Umgestaltung geopfert werden.

2 Zu *favela*, *musseque* und *bairro social* in der lusophonen Literatur bei Patrícia Melo, Pepetela und Ricardo Adolfo

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die Texte, in denen hier die Rolle und Darstellung der städtischen Umwelt Gegenstand der Betrachtung sind, fiktionale literarische Texte sind und damit natürlich eine eigene Dimension besitzen, die sich von der Realität, die sich in ihnen spiegelt und die in ihnen thematisiert wird, grundlegend unterscheidet. Dennoch, und darauf soll zum Schluss dieser Ausführungen in Zusammenhang mit Alexander Mitscherlichs Überlegungen eingegangen werden, verdeutlichen diese Texte in ihrer Fiktionalität sehr anschaulich, dass die Städte Portugals, Brasiliens und Angolas großen sozialen Zündstoff in sich tragen, wie zumindest in Bezug auf Brasilien auch jeder Zeitungsleser weiß, und dass hier in der Realität großer Handlungs-, vor allem aber auch zunächst Reflexionsbedarf besteht, um nicht die Chance auf eine menschenwürdige Gestaltung der städtischen Umwelt zu vertun.

Die Romane der 1962 in São Paulo geborenen brasilianischen Autorin Patrícia Melo spielen fast ausnahmslos in der Mega-Metropole São Paulo und handeln von Menschen, die durch und durch von der Großstadt geprägt sind. In der hektischen Welt, in der die Romane spielen, ist die Kluft zwischen Arm und Reich unüberbrückbar, es regiert die Gewalt. Das bildet sich bei Melo nicht nur in ihrer abgehackten, atemlosen und oft brutalen Sprache ab, sondern auch in den Figuren und Themen ihrer Bücher.

In *O Matador* (1995), dem Roman, mit dem Patrícia Melo den Durchbruch als Autorin schaffte, ist es der Auftragskiller Maiquel, der in der Gesellschaft Karriere macht, weil er für seine betuchten Kunden aus der oberen Mittelschicht lästige Diebe und die Vergewaltiger ihrer Töchter aus dem Weg schafft und so zu Ansehen gelangt, gar zum Bürger des Jahres gewählt wird, bis er eines Tages versehentlich den Sohn eines seiner Klienten umbringt und von seinen Gönnern fallengelassen wird.

In *Inferno* (2000) wird Aufstieg und Fall von Reizinho erzählt, einem Jungen aus der Favela "Berimbau", dessen desolate Familiensituation mit einer prügelnden Mutter und einem Penner zum Vater ihn

schon als Heranwachsenden in den Drogenhandel einsteigen und auf diese Weise Karriere machen lässt. Die Umwelt in der Favela beschreibt Patrícia Melo so:

Sol, piolhos, trambiques, gente boa, trapos, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local. [...] Ruas de terra batida (Melo 2000: 9).

Durante a caminhada morro acima, domésticas sorriem para ele, passam, crianças, gente indo para o trabalho, oi Reizinho, pedreiros, cumprimentam, crianças, cachorros, [...] traficantes de armas, o local é tumultuado, crianças, lamentos, é barulhento, confuso, entulhado, sujo e colorido. [...] Lá do alto, vêem-se muitas parabólicas e telhas Eternit. Aviões voando baixo. Lixo. Cachorro defecando no mato. Trens. Prédios de dois andares. Orelhões, filas (Melo 2000: 10).

Diese unwirtliche Umwelt ertragen ihre Bewohner nur, indem sie ihr entfliehen – sei es durch Zeitschriften und Fernsehprogramme, sei es durch die Phantasie, mit der sich Reizinho in die Welt der Reichen hineinräumt, wie er sie aus dem Fernsehen kennt und in der sein Vater kein Trunkenbold ist, sondern ein Mann, auf den er stolz sein kann wie auf einen Star.

Das Phänomen des Orientierungshorizonts Medien – von Mitscherlich bezeichnet als eine Form der Unwirtlichkeit und der “Antikunst des Daheimseins” die “suchthafte Hingabe an das Fernsehprogramm” (Mitscherlich 1965: 10) – ist auch in dem Roman *Mizé* (2006) von Ricardo Adolfo zu beobachten, der in einer Vorstadt von Lissabon spielt. Mizé, von Beruf Friseurin und die Frau des männlichen Protagonisten Palha, eines Vertreters fürs Kartoffelchips, der kleinbürgerliche Familienträume hegt, hat ganz andere Vorstellungen vom Leben als ihr Mann: Sie möchte keine Kinder haben und die Wohnung im Sozialbauviertel mit dem vielsagenden Namen “Esperança” – Hoffnung – so schnell wie möglich verlassen, um als Filmstar zu Berühmtheit zu gelangen. Die Inspirationsquellen ihrer Träume sind, wie bei den Bewohnern der Favela von Patrícia Melo, Zeitschriften und Fernsehserien. Allerdings führt Mizés Weg über Rollen als Darstellerin in Pornofilmen keineswegs zu der Berühmtheit, die sie sich erhofft hat, sondern lediglich in ein vorhersehbares Desaster.

Für Mitscherlich ist sozialer Wohnungsbau nichts anderes als “geplante Slums”, “die einem in ihrer Monotonie an den Ausfallstraßen der Großstädte die Lektion erteilen, daß alles noch viel schlimmer ist, als man es sich einreden möchte” (Mitscherlich 1965: 13).

Diese Sicht teilt sich dem Leser auch in *Mizé* mit. Das Sozialbauviertel ist die Endstation, im besten Fall vielleicht eine Übergangslösung: “Um bairro social também não era o que Palha tinha sonhado, mas vistas bem as coisas e as contas no banco, era o melhor o que se podia arranjar” (Adolfo 2006: 14).

Dort zu wohnen, erzeugt Minderwertigkeitskomplexe:

Mais tarde [...] também ele começou a desenvolver um complexo de inferioridade por ter como morada o bairro social Esperança. Complexo esse que evoluiu rapidamente para nunca ter trocado de morada no banco, no emprego, no clube de vídeo e em todos os outros locais onde um homem, por mais que dissessem que não, era tratado consoante a morada no recibo da água (Adolfo 2006: 14-15).

Erbarmungslos und mit beißender Ironie macht Ricardo Adolfo allerdings auch deutlich, dass ein Umzug von einem Sozialbauviertel in ein vermeintlich besseres Neubauviertel keinesfalls mehr als ein kleinbürgerlich-spießiges ödes Leben und mitnichten Glück verheißt:

Mas Palha não queria ser visto como alguém que morava num bairro social, porque de facto ele só lá estava por engano do destino. Aquela morada era só um ponto de passagem até poder alugar um apartamento numa zona normal, com prédios altos, elevadores, garagens, churrasqueiras, centros paroquiais, telepizza, e mini-jardins com mini-vedações em forma de mini-arcos, para as criancinhas tropeçarem e partirem os queijos cada vez que desatavam a correr mini-jardim fora. Se o orçamento chegasse, um sítio com um supermercado por perto, para poder ir lá num instante buscar aquilo que lhe tinha escapado na visita semanal (Adolfo 2006: 16).

Dass die Vorurteile gegenüber den zum großen Teil schwarzen Bewohnern des Sozialbauviertels, die Palhas Freunde hegen, jedoch weitgehend unbegründet sind, wird ebenfalls deutlich:

Aquelas pessoas de cores diferentes eram de facto diferentes das outras, dizia o Palha, cada vez que lhe perguntavam, no Miradouro, se os pretos não lhe andavam a chatear os cornos. Eram pessoas normais, muitos jovens casais como ele e que até trabalhavam, rematava o Palha para deixar bem claro que ele não morava num desses bairros sociais que apareciam na TV, sempre com histórias escabrosas de miséria e injustiça. Não, ele vivia num bairro que parecia ser um bairro social mas na verdade não o era, porque ali não aconteciam as coisas que era suposto acontecerem nos bairros sociais (Adolfo 2006: 17).

Die Medien, die die Träume der Bewohner des Sozialbauviertels von einem besseren Leben beflügeln, sind gleichzeitig aber auch eine der wenigen Möglichkeiten, ihre Frustration über die langen und beschwerlichen Fahrzeiten zu ihren Arbeitsplätzen und die trostlose

Umgebung abzureagieren. Die Videothek, die Palha aufsucht und der Weg dorthin beinhalten beides:

Palha não gostava lá muito da passagem subterrânea da estação devido ao perfume a mijo e aos dizeres nas paredes [...] Um três-por-dois que não albergava mais de sessenta filmes mas que devido à sua posição super-privilegiada na intercepção de vários túneis, conseguia ter uma rotação de *stock* invejável. É que os clientes quando chegavam do trabalho cansados, desmotivados, prontos para enfiar um tiro nos cornos, sempre passavam por ali – e em vez de chacinarem a família, levantavam o último herói psicopata e com ele arrasavam exércitos de maus em menos de duas horas. O que era o tempo perfeito para voltarem para a cama e dormirem aquelas seis, sete horinhas que os iam deixar fresquinhos para mais um dia de labuta nos cubículos de Lisboa e arredores (Adolfo 2006: 165).

Die trostlosen Szenarien der Favela in Brasilien und des sozialen Wohnungsbaus in Portugal, wie Melo und Adolfo sie in ihren Romanen darstellen, sind nicht auf die Darstellung der *musseques* von Luanda in Pepetelas Roman *Jaime Bunda* (2001) zu übertragen. Zwar werden auch hier die elende Verfasstheit der Wohnverhältnisse, die verstopften Straßen, die Überbelegung der Stadt und der krasse Unterschied zwischen Arm und Reich erwähnt und benannt, dem humorvollen Gepräge des Romans entsprechend jedoch in eher heiterer Weise und eher beiläufig neben der verschlungenen Handlung des burlesken Kriminalromans, der dem Autor erklärtermaßen zum Anlass dient, die gesellschaftlichen und politischen Zustände im postkolonialen Bürgerkriegs-Angola aufzuzeigen. Der Antiheld Bunda, der seinen Namen einerseits wegen seines ausladenden Hinterteils, andererseits wegen seines Vorbildes James Bond trägt, ist durch familiäre Beziehungen bei einem der vielen Geheimdienste des Landes, die sich gegenseitig überwachen, als Praktikant untergekommen, dem nichts zugetraut und auch nichts anvertraut wird außer unwichtigen Fällen und der in seiner Einfalt bei der Verfolgung eines Mörders und Vergewaltigers dennoch bis in die höchsten Sphären der Gesellschaft vordringt. Dabei ist die Darstellung der Stadt Luanda mit all ihren Missständen durchaus liebevoll und weitaus weniger trostlos als bei den beiden anderen hier behandelten Autoren:

Bernardo torceu o nariz quando Jaime Bunda lhe indicou o sítio do Kiko's Bar, afamado restaurante de carne de caça, sito no Bairro Operário. Vou meter o carro naqueles buracos, chefe? As ruas interiores são uma desgraça. Ora, Bernardo, quando leva o carro de caxexe para casa, não mete nos becos do Cazenga? Também não estão em melhor condição. [...] Com esta discussão chegaram ao B.O. Relutantemente, o Bernardo

tirou o carro do asfalto muito maltratado e meteu-o na terra batida, cravejada de poças de água. [...] No meio do bairro, numa casa baixa e pintada de amarelo, coberta a chapas de zinco, se situava o Kiko's Bar. [...] Olhou em redor, investigando as ruas cheias de buracos e de crianças brincando, as bancas de mulheres vendendo pão, latas de chouriço, cigarros, cerveja e tomate. B.O. dos grandes tempos, como lhe contava o seu pai, saudoso do bairro de onde foi corrido para o Sambizanga, no tempo colonial, por falta de dinheiro para o aluguer da casa. No Bairro Operário nasceu o Ngola Ritmos, contava ele com orgulho, os fundadores da moderna música angolana e do nacionalismo. No B.O. viveu Agostinho Neto, o nosso primeiro Presidente... O pai era adepto ferrenho do Bairro Operário e morreu de tuberculose, triste por não ter acontecido aí o trespasse, mas no Sambizanga (Pepetela 2001: 31).

Pepetelas Figuren haben also durchaus noch eine affektive Beziehung zu dem Ort, an dem sie leben oder gelebt haben, eine sogar über die individuellen familiären Bindungen weit hinausgehende, politisch bedingte Verbundenheit mit der Geschichte des Landes, wie hier der Verweis auf die Unabhängigkeitsbewegung und Agostinho Neto zeigt. Derlei affektive Bindung findet sich bei Melo und Adolfo nicht.

In dem Roman *Jaime Bunda* liefert der Erzähler (einer der vier, die der Roman aufbietet) auch eine ausführliche Erklärung dafür, wie die Überfüllung der Hauptstadt zustande gekommen ist. Bei der Vernehmung eines alten Mannes – Salukombo – auf der Ilha erfährt Jaime Bunda zwar nichts Aufschlussreiches für seine Ermittlungen in dem Mordfall, dafür aber viel über die Wohn- und Lebensverhältnisse in Luanda:

Como se fosse fácil encontrar um Salukombo qualquer num Ilha a abarrotar pelas costuras. Por acaso foi. Mais velho Salukombo estava mesmo à porta do ximbeco, apanhando fresco na sombra da figueira, por trás do que restava do Mercado dos Trapalhões, famoso no princípio da década anterior. A barraca era sobretudo de madeira, mas tinha uma parede de tijolo, o dinheiro não tinha dado para mais. Coberta com chapas de zinco, o que sempre era melhor que os papelões de algumas casas vizinhas (Pepetela 2001: 37).

Die weiteren Schilderungen Salukombos geben Auskunft darüber, warum Luanda und die Ilha so überfüllt sind: Vor allem der Bürgerkrieg ist an der großen Landflucht schuld, der fast die halbe Bevölkerung des riesigen Landes in die Hauptstadt geschwemmt hat.

Im Roman finden sich weitere, sehr konkrete Beschreibungen davon, wie es im *musseque* aussieht, so bei der Schilderung des Hauses

des traditionellen Heilers, der in dem Roman eine wichtige Rolle spielt:

O muceque crescera enormemente nos últimos anos, com construções ilegais coladas umas às outras, por vezes separadas apenas por vielas, o que dificultava o acesso dos carros. No meio daquelas casas de um só piso, mal rebocadas e nunca pintadas, de repente sobressaía um grande muro branco, com três metros de altura e arame farpado por cima. Um portão de ferro maciço, verde, cortava o muro do lado direito (Pepetela 2001: 65).

Auch Jaime Bundas Familie wohnt im *musseque*:

Deixou o carro num resto de largo, agora quase inteiramente ocupado por casas construídas sem autorização nem planeamento. [...] A casa modesta de adobe e a cair aos bocados era apesar de tudo das maiores daquela zona, pois tinha três quartos e um pequeno quintal, com um muro constituído por chapas de zinco, tábuas e arame farpado. No quintal imperava a indispensável mandioqueira, tão velha que virara árvore de tronco nodoso. A sua sombra se cozinhava e comia. Do outro lado do quintal havia uma latrina, que era apenas uma fossa cavada no chão, tapada à volta por entrançado de caniços sem cobertura. [...] Olhou para aquilo tudo sem saudade, no fundo era o único dos irmãos que conseguira sair do musseque e viver em casa definitiva no centro da cidade, mesmo se num anexo para criado do colono (Pepetela 2001: 189).

An dieser Stelle wird sehr deutlich, wie elend und behelfsmäßig die Wohnverhältnisse im *musseque* trotz einer rudimentären Strukturiertheit der Lebensumstände sind und wie sehr es die Bewohner von dort wegzieht, so sehr, dass selbst ein Dienstbotenzimmer in einem "endgültigen" Haus ein erstrebenswerteres Quartier darstellt. So verweist die Bezeichnung *casa definitiva* ja auch bereits auf den provisorischen Charakter des *musseque*.

Der Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich, zu dessen Streitschrift *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* diese Ausführungen in Beziehung gesetzt werden, hat sich vor 50 Jahren mit den städtebaulichen Problemen im damaligen Nachkriegsdeutschland befasst. Vieles von dem, was Mitscherlich darin für die Art des Wiederaufbaus der zerstörten deutschen Städte konstatiert, lässt sich jedoch durchaus auch auf den Umgang mit dem Umfeld Stadt andernorts heute und so auch auf die hier betrachteten Städte übertragen, vor allem, was seine generellen Überlegungen zu der interdependenten Beziehung zwischen städtischer Umwelt und Stadtbewohner angeht.

Mitscherlich geht es bei seinen Betrachtungen zur Stadt vornehmlich um die Frage, wie die Vitalbedürfnisse des Menschen und sein Bedürfnis nach Sicherheit und Zugehörigkeit in der modernen

Stadt befriedigt werden können, um seine seelische Verfasstheit und damit um die Grundlagen des gesellschaftlichen Zusammenlebens im urbanen Kontext. Nach der alten dialektischen These "Das Sein schafft das Bewusstsein" prägt der vom Menschen geschaffene Lebensraum seinerseits den Menschen.

Menschen schaffen sich in den Städten einen Lebensraum, aber auch ein Ausdrucksfeld mit Tausenden von Facetten, doch rückläufig schafft diese Stadtgestalt am Charakter der Bewohner mit (Mitscherlich 1965: 9).

Die Vermehrung und Ballung der Menschen in den Städten jedoch ist mit den herkömmlichen Stadtformen nicht mehr vereinbar und führt dazu, dass die "hochgradig integrierte alte Stadt sich funktionell entmischt" (Mitscherlich 1965: 9) und in Spezialfunktionen zerfällt: Verkehrs- und Vergnügungszentren, Dienstleistungszentrum, Industriegebiet, Wohnsiedlung. Die Folge ist die Unwirtlichkeit der Städte, denen ihr "Herz" abhanden gekommen ist und die ihren Bewohnern kein Zuhause mehr bieten.

Stadt-Wohnung und Städter sind eine Einheit, die umschlossen wird von der angrenzenden Landschaft. Diese trägt nicht wenig dazu bei, ob wir uns an einem Ort zu Hause fühlen: Ist die Landschaft öde, wird der Wohnbereich wichtiger; umgekehrt ist es, wenn Landschaft und Klima zur Entfaltung der "Kunst", außer Haus zu sein, einladen (Mitscherlich 1965: 10).

Damit soll nicht gesagt sein, dass früher alles besser war, aber es gab eine Bezogenheit auf die Gemeinschaft, die im Zuge der Desintegration der Städte in jeder Hinsicht, auch in städtebaulicher, verloren gegangen ist: Dem Bauherrn ist kein Kanon mehr vorgeschrieben, wie er zu bauen hat, außer vielleicht noch Firsthöhe und Abstand von der Straße. Dadurch ist der Zwang, "Verbindendes, Verbindliches zu variieren, ohne aus der Rolle, aus der Ästhetik der Gruppe zu fallen" (Mitscherlich 1965: 12), verloren gegangen. Doch erst diese Bezogenheit auf die Gemeinschaft schafft Identität und Stil und ermöglicht damit auch eine affektive Beziehung, durch die erst das Zugehörigkeitsgefühl zu einem Ort sich entwickeln kann, eine Liebesbeziehung, ein Gefühl des Aufgehobenseins. Doch während früher die Städte langsam und organisch wachsen konnten, sich dort Hochkulturen wie in der Renaissance und nicht zuletzt die freiheitliche Gesinnung entwickeln konnten ("Stadtluft macht frei"), explodiert in Megastädten die Bevölkerung und die Städteplanung steht

damit vor der Herausforderung, für diese Menschenmassen andere Lebensbedingungen zu schaffen als die von *favela*, *musseque* und *bairro social* auf der einen und abgeschotteten Reicheghettos auf der anderen Seite. Dafür sei eine Änderung der Bodenbesitzverhältnisse unvermeidlich, so Mitscherlich, und ein unverstellter Blick auf die Bedürfnisse der Menschen hinsichtlich ihrer Lebensumwelt und deren Erfüllung. Denn der Mensch, so konstatiert er, sei zwar außerordentlich anpassungsfähig, doch werde "offenbar nur unter Einhaltung bestimmter Minimalbedingungen die Kümmerform seines Existierens überschritten". "Die Geschichte der Menschheit ist, wie die Ethnologie lehrt, voll von Beispielen unproduktiver, eben kümmerlicher Gesellungsformen, deren mentales Niveau sehr bescheiden blieb" (Mitscherlich 1965: 23).

Um das große kreative Potential zu nutzen, das gerade in so jungen Gesellschaften wie der Brasiliens und Angolas in hohem Maße vorhanden ist, ist also die Bewältigung der städtebaulichen Probleme der Megametropolen von ganz zentraler Bedeutung, während im alternden, in seiner Bevölkerung schrumpfenden Portugal der Verfall der historischen Stadtkerne und das Wuchern gesichtsloser Schlafstädte in den Stadtaußenbezirken die großen Herausforderungen für die Städteplaner darstellen. In den Romanen der hier behandelten Autoren nehmen diese Probleme implizit eine zentrale Rolle ein, werden doch die Figuren in ihrem Handeln stark durch die städtische Umwelt und deren Bedingungen geprägt. Den Bezug dieser in der Literatur aufgezeigten Problematik zur Realität herzustellen und in Verbindung mit dem Appell Alexander Mitscherlichs für eine menschenfreundliche Stadtplanung einen Anstoß zur Diskussion über den Zustand der Städte und die Stadtplanung in der lusophonen Welt zu geben, war Anliegen dieses Beitrags.

Literaturverzeichnis

- Adolfo, Ricardo (2006): *Mizé. Antes galdéria do que mal e remediada*, Lissabon: Dom Quixote.
- Melo, Patrícia (2000): *Inferno*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Mitscherlich, Alexander (1965): *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pepetela (2001): *Jaime Bunda, Agente Secreto*, Lissabon: Dom Quixote.

Lusophones Afrika

Ineke Phaf-Rheinberger (Berlin)

**Von Meeresschaum und anderen Geheimnissen
in der heutigen Literatur Angolas.
O último segredo von Tazuary Nkeita**

Am 25. November 2011 präsentierte der Autor Tazuary Nkeita seinen Roman *O último segredo* (2011) am Sitz des Schriftstellerverbandes Angolas. Den Verband (UEA – União dos Escritores Angolanos) gibt es seit dem 10. Dezember 1975; er ist praktisch gleich alt wie die Republik Angola und vom damaligen Präsidenten Agostinho Neto zusammen mit 48 anderen Intellektuellen und Autoren gegründet worden. Der Sitz befindet sich in der Nähe des Unabhängigkeitsplatzes in einem belebten Stadtviertel mit Schulen und einer wichtigen Busstation in einer Villa, die vorher der Sitz der *Sociedade Cultural de Angola* war. Sie hat einen Vortragssaal, einige Büros, eine Bibliothek, eine Empfangshalle und auf dem Vorplatz gibt es einen Stand, wo man die von der UEA herausgegebenen Bücher preisgünstig kaufen kann.

Tazuary Nkeita ist das literarische Pseudonym für José da Costa Soares Caetano, der hauptberuflich Journalist ist. Er präsentierte sein Buch bei Gelegenheit seiner Aufnahme in die UEA, die heute ca. 190 Mitglieder zählt. Virgílio Coelho, der angesehene Direktor des Kilombelombe-Verlags, stellte das Werk dem Publikum vor und las die zusammenfassenden Worte, die der Dichter José Luis Mendonça dazu geschrieben hat:

Saga de uma família angolana (Tuluca Dibaia, Yianda Dibaia, filhos e netos), contada em jeito de crónica, ou sublime saga de um tempo comum, um tempo em que Angola se descobre a si mesma, titubeante, na pena de um grande cronista (Nkeita 2011: 5).

Es geht dabei um die Saga der angolanischen Familie Dibaia. Sie wird als Serie von 40 Chroniken präsentiert, die von einer Zeit erzählen, "in der Angola sich selbst entdeckt". Diese Entdeckungsreise umfasst die Zeit der journalistischen Laufbahn von José Caetano, die im Juli 1975 begann. Er schreibt in verschiedenen angolanischen Zeitungen und reist berufsbedingt ständig durch das ganze Land. Im Folgenden werde ich zuerst auf den Inhalt seines Romans eingehen, ihn dann in Beziehung zu einer allgemeinen Tendenz in der heutigen

Literatur Angolas stellen und dazu schließlich eine Hypothese entwickeln.

1 Das Finanzimperium von Tuluca Dibaia

In *O último segredo* geht es um die Stadt Luanda, die Grande Cidade, deren Stadtviertel und Straßen kaum Namen tragen. Der Autor gibt sich sofort als Schriftsteller zu erkennen; außer einigen wirklich existierenden führt er vor allem fiktive Namen ein. Trotz dieser fiktiven Komponente sind Wortwahl und Satzbau seines Textes die eines Journalisten: keine komplizierten Metaphern, indirekte Anspielungen oder verschlüsselte Darstellungen. Nkeita entscheidet sich stattdessen dafür, verständlich zu schreiben und fast auf jeder Seite von Geheimnissen zu sprechen, die es zu enträtseln gibt. So steigert sich die Spannung von Seite zu Seite bis zum Ende, an dem endlich das "letzte Geheimnis" aufgedeckt wird.

Dieses Spiel mit Geheimnissen ist von Anfang an streng konstruiert. Zuerst kommt ein erklärendes Vorwort, die 40 Chroniken sind auf zwölf Kapitel verteilt und es gibt ein Postskript. Zwar hat Nkeita einige seiner Chroniken schon vorher einzeln in Zeitungen publiziert, er hat sie jedoch anlässlich der Ausgabe des Buches teilweise neu geschrieben, um sie in seinen Erzählrahmen einzupassen. Seine Rahmenerzählung mit ihren vielen Schachtelgeschichten verweist wiederholt auf 1001 Geheimnisse, eine Anspielung auf Tausendundeine Nacht, in denen Scheherazade dem Herrscher 1001 Geschichten erzählte. Das Geschichtenrepertoire von Nkeita ist ein Bündel chronologisch geordneter historischer und zeitgenössischer Fakten. Den roten Faden bildet die Zeit (*chronos*), die in *O último segredo* sich auf die 35-jährige Ehe von Tuluca und Yianda Dibaia bezieht.

Eine 35-jährige Ehe in einem Roman, der 2011 publiziert wird, umfasst die Lebenszeit der Republik Angola. Vor 1975 war Tuluca ein brillanter Schüler der Militärakademie und wählte eine Laufbahn als Ingenieur in der Abteilung Telekommunikation. Mit 37 Jahren verliebt er sich in Kianda, sie heiraten und bekommen vier Kinder (Bébé, Isselente, Júlia, Kaká). Mit Beginn seiner Ehe macht Tuluca sich selbstständig und gründet sein eigenes Unternehmen: die "Grupo Dibaia & Associados", die sich auf Immobilien, Tourismus, Software, kulturelle Events, Transport und Expeditionen spezialisiert.

Seine Geschäfte machen es notwendig, dass er ständig im afrikanischen In- und Ausland unterwegs ist. Seine Abwesenheit von Frau und Kindern wird vollends zu einem Problem, als der älteste Sohn Bebé Dibaia von der Schule verwiesen wird, weil er in Drogengeschäfte verwickelt ist. Seine Frau Yianda stellt ihrem Mann deshalb ein Ultimatum: entweder seine Geschäfte oder sie und die Kinder. Daraufhin verändert Tuluca seinen Lebensstil und fängt an, sich vermehrt für die Familie zu interessieren.

Dieses Ultimatum markiert die Serie von Veränderungen in Tulucas Leben – zuerst die Laufbahn als Militäringenieur der Telekommunikation, dann die Eheschließung und Gründung eines eigenen Finanzimperiums, und schließlich als erfolgreicher Geschäftsmann die Hinwendung zum eigenen Familienleben in einer Umwelt, in der *High Tech* (Handy, Skype, iPods, Emails, Videospiele, Digitalkameras, SMS, etc.) im Alltag selbstverständlich ist. Früher hatten diese Kommunikationsmittel beim Militär alle mit *Top Secret* zu tun. Jetzt, in Tulucas bürgerlichem Leben, gelten diese Geheimnisse nicht mehr; sie stehen vielmehr für einen offenen Lebensstil.

Geheimnisse werden oft von Namen verdeckt. In seiner Einführung zu *O último segredo* am 25. November 2011 erklärte der Anthropologe Virgílio Coelho, dass die Deutung der Namen besonders in Afrika von höchster Relevanz ist, da sie die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft ein für allemal festschreibt. Wenn man seinen Namen ändert, verändert man auch seine gesellschaftliche Zuordnung. Deshalb könnte man das Spiel mit den Namen in *O último segredo* als eine "afrikanische" Dimension interpretieren, als die Schwierigkeit, sich eine Zuordnung zu verschaffen. Erst am Ende, in der letzten Chronik, wird klar, dass Tuluca Dibaia als João Segredo Abel geboren wurde, als Sohn von Teófilo Abel und Mariana Abel, die im "Bairro dos Antigos Escravos" ihren Wohnsitz hatten. Tuluca wohnt jetzt mit F. F. Yianda und Familie in seinem Elternhaus in einer Gegend, die früher ein Ghetto war und heute "das wohlhabende Große Jango-Viertel" genannt wird. Da er aus einer armen Familie stammte, musste João sehr hart arbeiten, um in der Schule mithalten zu können, bevor er von einem Freund für die Militärakademie "entdeckt" und dort aufgenommen wurde. Während seiner Karriere in der Telekommunikation bediente João sich in jedem der 164 administrativen Distrikte des Landes eines ande-

ren Namens, bevor er heiratete um dann als Tuluca Dibaia durch sein weiteres bürgerliches Leben zu gehen.

Das Familienhaus ist jetzt völlig renoviert und vergrößert und dessen Bewohner werden in der Lokalpresse als “Os poderudos da S-12” bezeichnet. Es befindet sich in der R. S 12, Nr. 612, in der “Straße der Geheimnisse” (“Rua dos Segredos”), oder auch “Rua Seis Ponto Doze”, ehemals eine wichtige kommerzielle, militärische und obligatorische Route für Tausende von Sklaven. Vom höchsten Punkt nach unten schauend zeichnet diese Straße ein S, das früher für *Segredo* (Geheimnis) stand, weil sich dort zwölf entlaufene Sklaven versteckt hielten, die in einem Haus im alten Kolonialstil zusammenkamen, sich organisierten und Botschaften in der Gegend herumschickten. Tuluca Dibaia alias João Segredo Abel stammt aus dieser Gruppe rebellischer Sklaven. Er hat im Laufe der Jahre seine Familiengeschichte erforscht und viele Zeugnisse in einer alten Eisenkiste aufbewahrt, in der sich Fotos, Gegenstände, alte Zeitungen, Briefe und vieles andere befinden.

2 F. F. Yianda und die Kimbundu-Mythologie

Die Erzählstrategie, die ständig Spannung erzeugt, entlädt sich in den letzten Chroniken im Widerstand gegen Sklaverei und Sklavenhandel in Luanda, während langer Zeit ein Tabuthema in der Literatur wie auch in der Wirklichkeit Angolas. Nkeitas Buch ist Teil einer Tendenz, diesem Tabu entgegenzutreten, so wie es der international angesehene Künstler António Ole in seiner Installation *Hidden Pages* (Vierke / Hossfeld 2009) gemacht hat, in der er das Foto eines Sklaven eingesetzt hat, um die Verschnürung, Verdrängung, und Übertünchung dieser Vergangenheit zu hinterfragen. Auch Pepetela in *A gloriosa família* (1997) und José Eduardo Agualusa in *Nação crioula* (1997) haben sich mit der Sklaverei in historischen Romanen luitisch auseinandergesetzt. Nkeita verbindet sie jedoch in *O último segredo* mit einer zeitgenössischen Situation, in der dieser Nachkomme früherer Sklaven mit der Organisation eines internationalen Finanzimperiums beschäftigt ist.

Gleichzeitig flicht der Autor noch eine andere Thematik mit ein. Tuluca ist nämlich verheiratet mit F. F. Yianda, die sich leicht wie “Meeresschaum” vor seinen Augen präsentiert und ihn für immer seiner Welt der Geheimnisse entrückt:

A imagem de um violino agarrou-se à sua mente e fê-lo fugir para sempre do mundo dos segredos. Sim, conhecera-a um verdadeiro violino, esculpida como a suavidade da espuma do mar e com feições desenhadas pelos deuses. Elegante, atraente e envolvente no mais pequeno detalhe, ela era um sopro a cada passo (Nkeita 2011: 25).

F. F. Yianda ist die Antithese ihres Mannes: sie arbeitet im Privaten, diplomatisch und diskret, und ist eine äußerst elegante Erscheinung. In Wirklichkeit heißt sie Kianda, ein Name, der mit der spirituellen Kraft eines „ser maravilhoso“, oder eines „génio da natureza“ verbunden ist. Kianda ist ein wichtiger Bestandteil der Kimbundu-Mythologie. Virgílio Coelho beschreibt in einem viel beachteten Artikel (1997) und späteren Buch (2010), wie die historische Ableitung von *kiyàndà* sich im Nord-Westen Angolas entwickelt hat. Ursprünglich bedeutete *kiyàndà* die Assoziation mit dem spirituellen Umfeld des Meeres, der Flüsse oder der feuchten Orte im Wald, wie auch mit der Fähigkeit, sowohl in- als auch außerhalb des Wassers zu leben. Kianda konnte sich männlich wie weiblich manifestieren. Unter westlichem Einfluss wurden diese differenzierten lokalen Assoziationen immer mehr vereinheitlicht und mit der Meerjungfrau, halb weiblich – halb Fisch, gleichgesetzt. Coelho erwähnt, dass schon Padre Cavazzi 1687 in seiner *Histórica Descrição dos três reinos, do Congo, Angola e Matamba* eine Sirene (*mulher-peixe*) in den Gewässern des Kwanza-Flusses abbildet (Coelho 2010: 247-250). Coelho nennt diese einseitige Zuschreibung eine irreführende Entwicklung, die auch die Angolaner selbst übernommen haben. Er plädiert dafür, sich wieder auf ihre ursprünglichen Bedeutungen zu besinnen und dementsprechend sich die Werte des Kimbundu-Gedankengutes bewusst zu machen. Dazu solle das Studium der Nationalen Sprachen und Kulturen im Schulunterricht verstärkt wie auch ein Nationales Programm formuliert werden, um das Kulturerbe von Angola zu bewahren.

Coelho erwähnt, dass der damalige Gouverneur von Luanda, Rui de Carvalho, 1993 einen Einheitsslogan für die Stadt brauchte, weil sie zur Zuflucht vieler Einwanderergruppen aus allen Teilen des Landes geworden war: „Luanda, a cidade da Kianda“. Auch Nkeita spielt auf diese Bezeichnung an, wenn er am Kwanza-Fluss ein Kilometerschild erwähnt: „Cidade da Kyanda, 72 km“ (Nkeita 2011: 30). Die brasilianische Literaturwissenschaftlerin Carmen Secco macht sich Gedanken über Kianda in der Einleitung ihrer *Antologia do mar* (2000) und erklärt, dass mit der Ankunft der Portugiesen

die orale Tradition, die sich mit dem Meer auseinandersetzte, außer Kraft gesetzt wurde. Es ging jetzt um die ruhmreichen Karavellen, die seit dem 19. Jahrhundert mit *Os Lusíadas* (1572) als Pflichtlektüre im Unterrichtssystem von Angola präsent waren. Secco spricht vom “mar português” in der Poesie Angolas. Es entwickelte sich erst später eine neue intellektuelle Beziehung zum Meer, das jetzt in Zusammenhang mit der lokalen Vergangenheit und Gegenwart interpretiert wurde. Diese wurde zunächst mit Kalunda verbunden, mit Tod und Wiedergeburt am anderen Ufer des Ozeans. Außer dieser negativen Konnotation des Verlustes der afrikanischen Identität ergab sich auch die Anknüpfung an Kianda. Zahlreiche Schriftsteller widmeten dieser mythologischen Figur nicht nur Poesie-, sondern auch Prosawerke, so etwa Pepetela, Arnaldo Santos, Maria Eugénia Neto oder José Luandino Vieira.



Álvaro Macieira: *Kianda da nossa terra de Luanda* (2008)
Acryl auf Leinwand, 160 x 175 cm. Aus der Serie Angola

In Anbetracht der Allgegenwärtigkeit des Namens Kianda in Luanda – als Markenzeichen für Backpulver, Kindergärten, Radiosender, usw. – wundert es nicht, dass auch im Gebäude der UEA eins der drei großen Ölbilder, die dort hängen, Kianda gewidmet ist. Es ist vom Autor, Journalisten und Künstler Álvaro Macieira gemalt, der am 25. November 2011 die Moderation bei der Vorstellung von *O último segredo* übernommen hatte.

Auf den ersten Blick erscheint dieses Bild wie die stereotypische Interpretation der Meerjungfrau, die mit der Farbe blau, Fischen, einem weiblichen Oberkörper und einer Schwanzflosse ausgestattet ist. Es handelt sich jedoch um zwei Kiandas und zwei Bilderrahmen, die ineinander verschachtelt sind. Bei näherer Betrachtung ist ihr Gesicht wie eine Chokwe-Maske geschnitten, mit kaffeeförmigen, ovalen Augen und geöffneten Mund. Charakteristisch für eine Chokwe-Maske sind Tätowierungen, deshalb können die vier Ornamente am Rande des Bildes als solche interpretiert werden. Sie beziehen sich auf Kiandas kosmologische Dimension, wie die Sonne, der Kreis, der Knäuel und der Vogel als Fossil. Die Kiandas scheinen sich um ihre Achsen zu drehen, zu bewegen, wie ein Symbol des *panta rhei* in einer Kimbundu-Interpretation oder auch, wie Nkeita es formuliert, “tudo é relativo” (Nkeita 2011: 11).

So verkörpert Kianda den problematischen Spagat zwischen “anciens et modernes”, wie ein Bindeglied, das bezeugt, dass in Zeiten einer rasanten Modernisierung die Reflexion auf das Alte nicht aus dem Auge gerät. Sie steht für Veränderung und Modernität, ein Verhältnis, das vom französischen Philosophen Henri Lefebvre als “einsetzende Reflexion, den mehr oder weniger weit vorangetriebenen Ansatz einer Kritik und Selbstkritik, das anstrengende Projekt der Erkenntnis” (Lefebvre 1978: 10) bezeichnet wird. Kianda verkörpert eine historische Episteme, die für die Deutung der urbanen Entwicklung Luandas eine zentrale Bedeutung hat.

Viele Zuschreibungen treffen auf den fiktiven Charakter F. F. Yianda in *O último segredo* zu: Sie erzählt ihren Kindern wunderbare Geschichten, ist praktisch veranlagt im Alltag und beschäftigt sich genauso mit ihrer äußerlichen Schönheit wie die durchschnittliche Mittelklasse-Frau in Luanda heute. Kurzum, sie ist Bestandteil der “neuen” oder “zeitgenössischen” Vision einer Familie, die ihre Geschichte in einem globalen Zusammenhang versteht, in dem Afrika eine aktive Rolle zukommt. Yianda freundet sich mit einer nord-

amerikanischen Professorin an, Joanna Woods aus Atlanta, die dabei ist, ihre afrikanischen Wurzeln in Angola seit der frühen Neuzeit zu erforschen. Außerdem ist Yiandas Neffe ein Schauspieler in New York und mit der Filmwelt der USA engstens verbunden.

3 Markenzeichen und / oder Episteme

An dieser Stelle möchte ich einen Schnitt machen, um den Bogen zurück zu José Luis Mendonça schlagen zu können, der für die Charakterisierung von *O último segredo* als Familiensaga verantwortlich zeichnet und einer der interessantesten Poeten der Gegenwart ist. Das Thema Stadt und Meer ist allgegenwärtig in seinem Werk und natürlich ist auch er – zusammen mit 42 anderen Dichtern – in der Anthologie von Carmen Secco vertreten. In seinem letzten Band, *Não saias sem mim à rua esta manhã* (Geh nicht ohne mich auf die Strasse heute Morgen, 2011) benennt er eine “cidade aos pés do oceano” (Mendonça 2011: 11). Auch seine “espuma do mar” (Mendonça 2011: 9) ist eine sinnliche Anwesenheit, das Objekt einer Liebe, eine “negra ninfa do atlântico”, eine Ondine, eine Frau, die das lyrische Ich in allen Fasern seines Körpers zu spüren bekommt.

Diese Allgegenwärtigkeit der weiblichen Konnotation Kiandas mit Großstadt und Meer – wie Tania Macêdo es ausdrückt: “a moradora mais ilustre” (Macêdo 2008: 137) – ist eine Eigenheit der Literatur Angolas, die bis jetzt noch ungenügend herausgearbeitet wurde. Secco versucht in der Einführung zu ihrer Anthologie einen Bezug zur Yoruba-Göttin Yemaya herzustellen, beachtet dabei jedoch nicht, dass Yemaya in der Literatur Lateinamerikas oder Afrikas nicht systematisch als reflexives Erkenntniszeichen für eine explosive Modernisierung eingesetzt wird (Ayoh’OMIDIRE 2011). Es handelt sich nicht einfach um die Identifikation Kiandas mit einer Stadt am Ozean, sondern es geht hier um die Auseinandersetzung mit einer republikanischen urbanen Realität, die den Bezug zur Vergangenheit nicht verlieren möchte und ihn deshalb ständig neu konstruiert. Mit Kianda schreibt Nkeita die Familie Dibaia in die globale Geschichte der Gegenwart ein, die sie durch ihre Finanzgeschäfte mitprägt und deren aktive Mitgestaltung sie als Kontinuität seit der Frühen Neuzeit empfindet. Dies ist im Einklang mit neueren Studien der globalen Geschichte, in denen die Angolaner als *global players*

– und nicht ausschließlich passive Teilnehmer – in dieser historischen Epoche der Moderne interpretiert werden, wie aus Studien von Corrado (2008), Heywood & Thornton (2007) und Heintze (2004) hervorgeht.

Immer weiter in die Ferne rückt das Bild von Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, in dem das Innere Afrikas als statisch und "dunkel" erscheint. Nkeita bezieht sich auf die republikanische Gegenwart mit ihren Freiheitskämpfern – wie Samora Machel und Agostinho Neto oder auch Schriftstellerinnen wie Alda do Espírito Santo – als Bezugspunkte. Sie werden als Namen im Alltag genannt, sei es auf einer Taxifahrt in Maputo, im Gespräch in einem Hotel in Kinshasa oder auf einer Touristenreise nach São Tomé. Nkeita parodiert das Müllproblem beim Joggen auf der Ilha de Luanda, die Arbeitslosigkeit der Autowäscher, die einen gewissen Pragmatismus an den Tag legen, oder das Chaos auf einem Flughafen im Innern des Landes (Nkeita 2012). Es ist diese Modernität, die im künstlerischen Umfeld der UEA präsentiert und von ihren Mitgliedern gelebt wird. Es handelt sich hier keineswegs um einen bewussten programatischen

Ansatz, sondern eher um eine Situation wie in einem Labor, in dem über alle soziologischen, politischen und ökonomischen Interpretationen hinweg das Bestehende gedacht, überschritten und reflektiert wird, damit sich Wege öffnen, die eine eigenständige Modernität erkennbar machen, an der die Autoren auch gemessen werden möchten.

Literaturverzeichnis

- Agualusa, José Eduardo (1997): *Nação crioula. A correspondência secreta de Fradique Mendes*, Lissabon: Dom Quixote.
- Ayoh'OMIDIRE, Felix (2011): "La identidad frente al poder. La asimetría de Yemayá en África y América Latina", in: Phaf-Rheinberger, Ineke (Hrsg.): *Historias enredadas. Representaciones asimétricas con vista al Atlántico*, Berlin: edition tranvía, S. 145-165.
- Coelho, Virgílio (1997): "Imagens, símbolos e representações. 'Quiandas, Quitutas, Sereia': imaginários locais, identidades regionais e alteridades. Reflexões sobre o quotidiano urbano luandense na publicidade e no universo do marketing", in: *Ngola. Revista dos Estudos Sociais Janeiro*, Dezembro, I, 1, S. 127-193.
- Coelho, Virgílio (2010): *O Túmúndòngò, os "génios" da natureza e o kílambà. Estudos sobre a sociedade e a cultura kimbùndù*, Luanda: Kilombelombe.

- Corrado, Jacopo (2008): *The Creole Elite and the Rise of Angolan ProtoNationalism, 1870-1920*, New York: Cambria Press.
- Heintze, Beatrix (2004): *Pioneiros Africanos: Caravanas de carregadores na África Centro-Occidental (entre 1850 e 1890)*, Übers. von Marina Santos, Lissabon: Editorial Caminho; Luanda: Nzila.
- Heywood, Linda M. / Thornton, John K. (2007): *Central Africans, Atlantic Creoles, and the Foundation of the Americas, 1585-1660*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lefebvre, Henri (1978): *Einführung in die Modernität: Zwölf Präludien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Macêdo, Tania (2008): *Luanda, cidade e literatura*, São Paulo: UNESP.
- Mendonça, José Luis (2011): *Não saias sem mim á rua esta manhã*, Vila Nova de Cerbeira: Nós somos.
- Nkeita, Tazuary (2011): *O último segredo*, Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Nkeita, Tazuary (2012): *Das letzte Geheimnis*. In: www.poetenladen.de/pitangas/tazuray-nkeita.php (27.9.2012).
- Pepetela (1997): *A gloriosa família. O tempo dos flamengos*, Lissabon: Dom Quixote.
- Secco, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro (Hrsg.) (2000): *Antologia do Mar na Poesia Africana de Língua Portuguesa do Século XX*, Luanda: Kilombelombe.
- Vierke, Ulf / Hossfeld, Johannes (Hrsg.) (2009): *António Ole. Hidden Pages*, Wuppertal: Peter Hammer.

Christoph Müller (Berlin)

**Die Funktion der Motive “Stadt” und “Land”
in der angolanischen Lyrik
der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts**

Angola gehört zweifelsohne zu den Ländern in der ehemals von Europäern kolonisierten Welt, die den Übergang vom Status einer Kolonie in die Unabhängigkeit nur mit großen Opfern vollzogen haben. Der Befreiungskampf in den sechziger und siebziger Jahren und der jahrzehntelange Bürgerkrieg in den achtziger und neunziger Jahren brachten das westafrikanische Land sozial, politisch und wirtschaftlich an den Rand des Untergangs. Trotz oder gerade auch wegen der schwerwiegenden Probleme in Angola bildete sich eine reiche literarische Szene heraus.

Interessant erscheint dabei besonders die Lyrikproduktion, die in einer Reihe von international erschienenen Lyrikanthologien – die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts publiziert wurden und teilweise auch Übersetzungen enthalten – der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. So veröffentlichte Michael Wolfers im Jahr 1979 in London eine Anthologie mit dem Titel *Poems from Angola* mit ins Englische übersetzten angolanischen Gedichten. Zwei Jahre später gab die Italienerin Fernanda Toriello eine umfangreiche zweisprachige portugiesisch-italienische Anthologie unter dem Titel *Poesia Angolana Moderna* heraus. 1992 legte dann Xosé Lois García eine ebenso umfangreiche Anthologie angolanischer Lyrik des 20. Jahrhunderts vor, in der er den portugiesischsprachigen Originaltexten spanische Übersetzungen gegenüberstellte (García 1992; Toriello 1981; Wolfers 1979).

Darüber hinaus findet man aber auch rein portugiesischsprachige Anthologien. Kurz nach der Unabhängigkeit Angolas erschienen in Porto gleich drei Lyriksammlungen. Im Jahr 1975 wurde die von Giuseppe Mea zusammengestellte Anthologie *Poesia Angolana de Revolta* veröffentlicht. Im März des Folgejahres gab Pires Laranjeira unter dem Titel *Antologia da Poesia Pré-Angolana* einen Überblick über die Lyrikproduktion der letzten 25 Jahre vor der Unabhängigkeit heraus. Der dritte Gedichtband mit dem Titel *Monangola* wurde von Vergílio Alberto Ferreira im Mai 1976 publiziert. 25 Jahre später, im

Jahr 2001, erschien dann als Band 24 in der Reihe *Escritores dos Países de Língua Portuguesa* der Imprensa Nacional-Casa da Moeda in Lissabon die von Francisco Soares zusammengestellte *Antologia da nova Poesia Angolana*, die ihrerseits einen Überblick über die angolansiche Lyrik der Jahre 1985-2000 bietet (Ferreira 1976; Laranjeira 1976; Mea 1975; Soares 2001).

Als Textkorpus für die nachfolgende Untersuchung dienen die 468 Gedichte, die in den Anthologien von Xosé Lois García, Pires Laranjeira, Vergílio Alberto Ferreira und Francisco Soares zusammengefasst sind. Die Werke der insgesamt 42 darin vorgestellten Autoren bieten einen repräsentativen Überblick über die angolansiche Lyrikproduktion zwischen 1948 und 2000 (vgl. dazu Tabelle 1).

Bei der Betrachtung der Werke ergibt sich ein auf den ersten Blick recht heterogenes Bild. So findet man vom kurzen Vierzeiler über Sonette und Oden bis zu Kalligrammen und Zeichnungen mit Textbausteinen zahlreiche verschiedene Gedichtformen. Auch stilistisch sind große Unterschiede auszumachen. Der sprachliche Ausdruck reicht von der klar verständlichen Prosaform über die komplizierte Form des Hyperbatons bis hin zur experimentellen Onomatopoesie. Inhaltlich ist ebenfalls eine große Bandbreite zu verzeichnen. Neben klassischen lyrischen Motiven wie Liebe oder Natur finden besonders politische und soziale Themen wie Identitätssuche, Kritik am Kolonialsystem, Revolution und Bürgerkrieg einen besonderen Niederschlag in der angolansichen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Obwohl sich beim ersten Betrachten die Gedichte eine große Unterschiedlichkeit auf den Gebieten der Form, des Stils und des Inhalts zeigen, gibt es doch auch Gemeinsamkeiten. So gibt es formal und stilistisch kaum eine Festlegung auf eine bestimmte Gedichtform oder Ausdrucksweise. Allen Lyrikern ist also eine große Variabilität und Experimentierfreude in diesen beiden Bereichen zu eigen, was zum einen mit der Suche nach eigenen, unabhängigen angolansichen Ausdrucksformen und zum anderen mit dem starken Einfluss der Moderne begründet werden kann.

Die thematische Gemeinsamkeit der angolansichen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist eindeutiger zu erkennen. Die Politik spielt die wesentliche Rolle. Sei es nun die Kritik an der Kolonialmacht, der Aufruf zur Revolution oder die Darstellung der sich aus dem Bürgerkrieg ergebenden sozialen und wirtschaftlichen Pro-

bleme. Auf dieser thematischen Ebene spielt ein zweiteiliges Motiv eine wesentliche Rolle: der Gegensatz zwischen Stadt und Land. Dabei haben die beiden Begriffe unterschiedliche Funktionen.

1 “Stadt” und “Land” als Kulisse

Eine erste Funktion der Motive “Stadt” und “Land” ist die der räumlichen Situierung der im Gedicht dargestellten Ereignisse oder Phänomene. Ein Beispiel für den reinen Kulissencharakter der Stadt ist im Gedicht *Em Memória de uma Rosa* von Jofre Rocha (*1941) zu finden. In dem Gedicht werden die Prostitution und deren negative Auswirkungen auf den Körper und die Persönlichkeit der Frauen dargestellt. Die Stadt, die durch ein bestimmtes Viertel repräsentiert wird, bildet dabei nur den Hintergrund:

Rosa Maria, carne profana
rosa entre abrolhos pétala a pétala em cada noite
despida nas vielas do Bairro Operário

Rosa Maria, rosa perdida
a estiolar sem perfume, tu que foste lua
no céu de tantos,

contaram-me hoje que não és mais rosa (só Maria)
para nunca mais Rosa Maria. [...] (García 1992: 220).

Im Gedicht *Fogo e Ritmo* von Agostinho Neto (1922-1979) ist es die ländliche Umgebung, die als Kulisse dient und dem Text Lokalkolorit verleiht. In der ersten Strophe ist es einerseits die Natur, die den Menschen einen teilweise paradiesischen Lebensraum bietet, andererseits stellt sie aber auch – z.B. durch Buschfeuer – eine Bedrohung dar. Die zweite Strophe ist dann der Thematik der Flucht gewidmet. Diese kann einerseits die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Afrika allgegenwärtige und gesellschaftlich wie wirtschaftlich problematische Landflucht sein, andererseits aber auch die Flucht vor kriegesischen Auseinandersetzungen. Abschließend wird im Gedicht zum einen die Brücke zwischen Rhythmus und Feuer geschlagen, was die afrikanische Tradition und Kultur heraufbeschwört, zum anderen die Not und das Leid der afrikanischen Bevölkerung thematisiert:

Sons de grilhetas nas estradas
cantos de pássaros
sob a verdura húmida das florestas
frescura na sinfonia adocidada
dos coqueirais
fogo
fogo no capim
fogo sobre o quente das chapas do Cayatte

Caminhos largos
cheios de gente cheios de gente
cheios de gente
em êxodo de toda a parte
caminhos largos para os horizontes fechados
mas caminhos
caminhos abertos por cima
da impossibilidade dos braços.

Fogueiras
dança
tam-tam
ritmo

Ritmo na luz
ritmo na cor
ritmo no som
ritmo no movimento
ritmo nas gretas sangrentas dos pés descalçados
ritmo nas unhas arrancadas
Mas ritmo
ritmo

Ó vozes dolorosas de África! (García 1992: 50-52).

Aus diesem Kulissencharakter von Stadt und Land ergeben sich drei weitere eng zusammenhängende Funktionen, die thematisch geprägt sind.

2 Fortschritt vs. Tradition

Der Gegensatz zwischen Stadt und Land wird oft zur Verdeutlichung des Gegensatzes zwischen Fortschritt und Tradition genutzt. Dabei wird der Fortschritt besonders in den Texten, die vor der Unabhängigkeit entstanden, kritisch beleuchtet. In dem ebenfalls von Agostinho Neto verfassten Gedicht *Quitandeira* ist es die Verzweiflung einer Orangenverkäuferin in der Stadt, die trotz des sich in der Stadt manifestierenden Fortschritts westlicher Prägung keine Verbesserung ihrer Lage verspürt, sondern stärker in Not und Elend gestürzt wird:

[...]
 Como o esforço foi oferecido
 à segurança das máquinas
 à beleza das ruas asfaltadas
 de prédios de vários andares
 à comodidade de senhores ricos
 a alegria dispersa por cidades
 e eu
 me fui confundindo
 com os próprios problemas da existência.

Aí vão as laranjas
 como eu me ofereci ao álcool
 para me anestesiar
 e me entreguei às religiões
 para me insensibilizar
 e me atordoei para viver.
 [...] (Laranjeira 1976: 33-34).

In einem Gedicht von Aires de Almeida Santos (*1921) mit dem Titel *A Mulemba Secou* ist es dann die Darstellung des stetigen Verlustes an Traditionsbewusstsein der Städter, die den westlich geprägten Fortschritt in der Stadt kritisiert. Die Tradition wird hier durch den in Afrika traditionell als Schattenspender und zentraler Treffpunkt für die afrikanische Dorfgesellschaft genutzten Baum “Mulemba” symbolisiert. In der Stadt ist er vertrocknet und hat seine ursprüngliche Funktion verloren. Dies wurde zwar durch die Menschen, die in seiner Umgebung leben, verursacht, wird aber auch als negative Entwicklung wahrgenommen, da der Funktionsverlust unter anderem direkten Einfluss auf die Entwicklung der Kinder, die unter dem Baum keine traditionellen Geschichten mehr hören können, und damit auf die Zukunft hat:

A mulemba secou.
 No barro da rua,
 Pisadas
 Por toda a gente,
 Ficaram as folhas
 Secas, amareladas
 A estalar sob os pés de quem passava.
 Depois o vento as levou...
 Como as folhas da mulemba
 Foram-se os sonhos gaiatos
 Dos miúdos do meu bairro.

(De dia,
Espalhavam visgos nos ramos
E apanhavam catuituis,
Viúvas, siripipis
Que o Chiquito da Mulomba
Ia vender no Palácio
Numa gaiola de Bimba.

De noite,
Faziam roda, sentados,
A ouvir,
De olhos arregalados
A velha Jaja a contar
Histórias de arrepiar
De feiticeiro Catimba)

Mas a mulemba secou
E, com ela,
Secou também a alegria
Da miudagem do bairro:

O Cacuto da Ximinha
Que cantava todo o dia
Já não canta
O Zé Camilo, coitado,
Passa o dia deitado
A pensar em muitas coisas.
E o velhote Camalundo,
Quando passa por ali,
Já ninguém o arrelia,
Já mais ninguém lhe assobia,
Já faz a vida em sossego.

Como o meu bairro mudou,
Como meu bairro está triste
Porque a mulemba secou...

Só o velho Camalundo
Sorri ao passar por lá... (Laranjeira 1976: 31-32).

3 Kritik an Ausbeutung und Kolonialwesen

Die Stadt wird aber nicht nur als Symbol für den Fortschritt und den Bruch mit den Traditionen verstanden, sie dient auch als Motiv in der Kritik an der Ausbeutung und dem Kolonialwesen. So evoziert der Dichter Tchiwa (*1965) in seinem kurzen Gedicht, das mit dem Namen der Hauptstadt Angolas, *Loanda*, betitelt ist, die gesamte wechselvolle Geschichte Afrikas, die besonders durch die Ausbeutung von Sklaven geprägt ist.

Sou
da África
do mito e da lenda.

O rufar ritmado dos tambores
vem dos escravos em Loanda (Soares 2001: 321).

Dabei ist Luanda nicht nur ein Schauplatz, sondern in seiner Funktion als Zwischenstation beim Sklaventransport von Afrika nach Amerika ein Symbol für die Ausbeutung des afrikanischen Kontinents durch die Kolonialmächte und die unfreiwillige Einführung des europäischen Wirtschafts-, Gesellschafts- und Wertesystems, das sich in der Gründung von Städten europäischer Prägung am sichtbarsten manifestiert.

In seinem Gedicht *Vício da Penumbra* geht Luís Kandjimbo (*1960) einen ähnlichen Weg, wenn er das durch den Unterschied zwischen arm und reich ausgelöste Elend in den Städten kritisiert:

A estrada persegue
securas de chuvas sucessivas
na cidade viciada pela penumbra
da penúria disseminada pelas infames etiquetas
automóveis e camiões
transportam cereais da abominável indolência (Soares 2001: 337).

Auch in dem langen Text von António Jacinto (1924-1991) mit dem Titel *Castigo pro comboio malandro* ist eine Stadt, wiederum Luanda, der Ort von Ausbeutung und Elend. Es wird ein Zug beschrieben, der Menschen nach Luanda transportiert, um dort zu arbeiten. Der Zug symbolisiert die Landflucht, die aus dem Wunsch oder der Notwendigkeit der ländlichen Bevölkerung nach Arbeit resultiert. Diese Arbeitsuche wird in dem Gedicht keineswegs positiv charakterisiert, vielmehr wird die Ausweglosigkeit der Arbeitssuchenden dargestellt:

Esse comboio malandro
passa
passa sempre com a força dele
ué ué ué
hii hii hii
te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem

O comboio malandro
passa

Nas janelas muita gente
 ai bô viaje
 adeujo homée
 nganas bonitas
 quitandeiras de lenço encarnado
 levam cana no Luanda pra vender
 hii hii hii
 aquele vagon de grades tem bois
 múu múu múu

tem outro
 igual como este dos bois
 leva gente,
 muita gente como eu
 cheio de poeira
 gente triste como os bois
 gente que vai no contrato

Tem bois que morre no viaje
 mas o preto não morre
 canta só sua tristeza
 [...] (García 1992: 72).

4 Unabhängigkeitskampf und Bürgerkrieg

Aus dieser Ausweglosigkeit der Menschen entwickelte sich der Kampf gegen die Ausbeutung durch die Kolonialmacht bzw. die Arbeitgeber und für die Unabhängigkeit, jedoch später auch der Bürgerkrieg. Die Beschäftigung mit dem Kampf rückt die Motive "Stadt" und "Land" wieder in einen anderen funktionalen Zusammenhang. Stadt und Land fungieren dabei als Schauplätze und Symbole für die kriegesischen Auseinandersetzungen.

In Jofre Rochas Gedicht *O Combate* sind es die sowohl der Stadt als auch dem Land zugehörigen Straßen, in denen der Kampf stattfindet und die den Krieg auf diese Weise allgegenwärtig machen:

O combate está nas ruas
 desde a primeira manhã.

Nossas mãos empunham armas
 nossos olhos luzem punhais.

O combate está nas ruas
 no troar da fuzilaria
 na pergunta dos órfãos
 no luto prematuro das viúvas

está em cada face
em cada lar
no escaldante do ar
desde a primeira manhã.

Acessível aos cobardes
o combate está nas ruas! (Ferreira 1976: 44).

João Maimona (*1955) nutzt in seinem Prosagedicht *Murmúrios* neben der Straße einen anderen Bestandteil der Stadt und des Landes, um den Krieg und seine Auswirkungen darzustellen: Ruinen.

Junto dos murmúrios do dia estendem-se crânios recortados.
Nas ruínas que a noite encobre, vejo rostos abertos ao trespasse.
Quando vivo as horas dos murmúrios e das ruínas,
sou o corpo que desdobra aos braços, o espírito,
a coluna vertebral e as pálidas veias.
Hei-de arrancar a estrada solitária
quando deixar os murmúrios e as ruínas do rio (Soares 2001: 128).

Costa Andrade (*1936) verwendet in seinem Gedicht *Emboscada* das Motiv der ländlichen Umgebung auf zwei verschiedene Weisen. Zum einen lässt er den Kampf in einer unwirtlichen Landschaft stattfinden und zum anderen nutzt er diese Umgebung als Symbol für das ganze Land:

O dia estranhamente frio
o tempo estranhamente lento
a vegetação estranhamente densa
a estrada estranhamente clara
todos estranhamente mudos
placados e estranhamente à espera.

Um tiro
e as rajadas uns segundos
até que estranhamente duro
o silêncio comandou de novo os movimentos.

Talvez fossem homens bons os que caíram
mas cumpriam estranhamente o crime
de assassinar a pátria alheia que pisavam (García 1992: 164).

Der Symbolcharakter von Stadt und Land beschränkt sich jedoch nicht nur auf die drei bisher dargestellten Themenkomplexe Fortschritt, Ausbeutung und Kampf. So verwendet beispielsweise Paula Tavares (*1952) in *O que queres esconder de mim* das Land als Symbol für das Volk oder J.A.S. Lopito Feijóo K. (*1963) in *Breve tempo-*

rada na rua onze eine Straße als Symbol für eine mögliche Veränderung der Lebensumstände (Soares 2001: 30-31, 213).

5 “Stadt” und “Land” als literarischer Gegenstand

Neben dieser eher symbolischen Verwendung von “Stadt” und “Land” findet aber auch eine konkrete Beschäftigung mit Städten oder Gegenden statt. In seinem Gedicht *Mamã Negra* beschäftigt sich Viriato da Cruz (1928-1963) mit dem Thema der *négritude* und überträgt es auf den amerikanischen Kontinent, indem er die Regionen nennt, in denen besonders viele Sklaven angesiedelt wurden:

Tua presença, minha Mãe – drama vivo duma Raça
drama de carne e sangue
que a Vida escreveu com a pena de séculos.

Pela tua voz

Vozes vindas dos canaviais dos arrozais dos cafezais dos seringais
dos algodoais...

Vozes das plantações da Virgínia
dos campos das Carolinas
Alabama

Cuba

Brasil...

Vozes dos engenhos dos banguês das tongas dos eitos das pampas
das usinas

Vozes do Harlem District South vozes das sanzalas

Vozes gemendo blues, subindo do Mississípi, ecoando dos vagões.

Vozes chorando na voz de Carrothers:

Lor God, what will have we done

Vozes de toda a América. Vozes de toda a África

Voz de todas as vozes, na voz ativa de Langston
na beleza voz de Guillén...

[...] (García 1992: 122-127, Laranjeira 1976: 53-54).

Eine andere Form der direkten Beschäftigung mit der Stadt ist die Behandlung von Städten, die außerhalb von Angola oder sogar Afrika liegen. Das augenfälligste Beispiel für ein solches Vorgehen ist der *Diário de Bordo* überschriebene Text von João Melo (*1955). In diesem Text gibt er wie in einem Reisetagebuch kurze Charakterisierungen oder persönliche Anmerkungen zu 19 internationalen Städten. Zu den in alphabetischer Reihe aufgeführten Städten gehören u.a. Arusha, Belgrad, Havanna, Moskau, Neu Delhi, Rom und Yaoundé:

BERLIM
O meu guia
chegava sempre cinco minutos
antes da hora
– Suspeito
que ele não gostava de poetas

BUENOS AIRES
Aqui posso comprar livros
e namorar na praça
à meia-noite
Mas não vejo Borges:
ele está em Londres
ou em Genebra?

[...]

LISBOA
O sol no Rossio
O rio putrefacto
mas altivo
Daqui partiram
os antigos senhores do mundo
Hoje correm melancólicos
atrás da Europa

[...]

LUANDA
O mar lá em baixo
ao alcance da mão
À tarde
o horizonte tinto violentamente
de sangue
A amizade trespassa as casas
como um fio invisível
e palpável
E a música
anima as fundações da cidade
– sempre

[...]

SALVADOR
O mesmo clima
O mesmo ritmo
a mesma ciência
que Luanda
[...] (Soares 2001: 51-54).

Die Motive “Stadt” und “Land” sind also auf verschiedene Weisen in der angolischen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts präsent. Zum einen dienen sie als Kulisse für die dargestellten

Vorgänge oder Phänomene und verleihen dabei den Texten ein gewisses Lokalkolorit. Zum anderen werden sie, symbolisch aufgeladen, als Motive der politischen Lyrik verwendet. Dabei steht besonders die Stadt im Mittelpunkt des Interesses, da sie der Ort ist, in dem sich der Fortschritt und der Bruch mit den Traditionen ebenso widerspiegelt wie die Ausbeutung durch die Kolonialherren und die westliche Welt. Darüber hinaus sind Stadt und Land sowohl Schauplätze als auch Symbole für kriegерische Auseinandersetzung und das Leben in Elend und Hunger. Stadt und Land werden aber auch direkt und in ihren konkreten Ausprägungen betrachtet, wobei eine gewisse symbolische Funktion nicht vollständig ausgeblendet wird.

Tabelle 1: Behandelte Autoren¹

Name	Lebensdaten	Gedicht- anzahl
Abel, João	*1938 (Luanda)	1
Agualusa, José Eduardo	*1960 (Huambo)	6
Andrade, Costa	*1936 (Lepi)	11
Augusto, Rui	*1958 (Cambatela)	22
Barbeitos, Arlindo	*1940 (Angola)	11
Bonavena, E.	*1955 (Luanda)	12
Cardoso, António	*1933 (Luanda)	1
Carvalho, Ruy Duarte de	*1941 (Santarém)	17
Coimbra, Zé	*1961 (Malanje)	7
Cruz, Viriato da	*1928 (Porto Amboim), †1963	5
Dáskalos, Maria Alexandre	*1957 (Huambo)	11
Feijóo K., J.A.S. Lopito	*1963 (Lombe)	26
Ferreira, Carlos	*1960 (Luanda)	6
Filho, David	*? (Luanda)	8
Filho, Ernesto Lara	*1932 (Benguela)	2
Gonçalves, António	*1960 (Luanda)	2
Jacinto, António	*1924 (Luanda), † 1991	14
Kafukeno, Fernando	*1962 (Luanda)	9
Kandjimbo, Luís	*1960 (Benguela)	12

¹ Die Lebensdaten sind den vier zugrunde gelegten Anthologien von Ferreira, Laranjeira, García und Soares, entnommen. “?” bedeutet keine Angabe in diesen vier Anthologien (Ferreira 1976; Laranjeira 1976; García 1992; Soares 2001).

Name	Lebensdaten	Gedicht- anzahl
Macedo, Jorge	*1941 (Malange)	11
Maimona, João	*1955 (Kiboloco)	31
Margarido, Alfredo	*1928 (Portugal)	1
Melo, João	*1955 (Luanda)	21
Mendonça, José Luís	*1955 (Golungo Alto)	63
Mestre, David	*1948 (Loures, Lissabon)	24
Ndombe, Flas	*1959	9
Nehone, Roderick	*1965 (Luanda)	2
Neto, Agostinho	*1922 (Kaxikane), † 1979	19
Neto, Cristóvão Luís	*?	6
Ningi, Frederico	*1959 (Benguela)	7
Novais, Álvaro	*1916	2
Rocha, Jofre	*1941 (Kaxikane)	14
Rui, Manuel	*1941 (Nova Lisboa)	6
Santana, Ana de	* ? (Angola)	3
Santos, Aires de Almeida	*1921	1
Santos, Arnaldo	*1935 (Luanda)	12
Santos, Monteiro dos	*1947 (Cutato)	3
Tala, João	*?	6
Tavares, Paula	*1952 (Huila)	22
Tchiwa	*1965 (Luanda)	1
Velha, Cândido da	*1933 (Portugal)	2
Vilanova, João-Maria	*1933 (?)	19

Literaturverzeichnis

- Ferreira, Vergílio Alberto (Hrsg.) (1976): *Monangola. A Jovem Poesia Angolana*, Porto: Limiar.
- García, Xosé Lois (Hrsg.) (1992): *Poemas a la Madre Africa (Antología de la Poesía Angolana del Siglo XX)*, A Coruña: Edicións do Castro.
- Laranjeira, Pires (Hrsg.) (1976): *Antologia da Poesia Pré-Angolana (1948-1974)*, Porto: Afrontamento.
- Mea, Giuseppe (Hrsg.) (1975): *Poesia Angolana de Revolta*, Porto: Paisagem.
- Soares, Francisco (Hrsg.) (2001): *Antologia da Nova Poesia Angolana (1985-2000)*, Lissabon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [Escritores dos Países de Língua Portuguesa, 24].
- Toriello, Fernanda (Hrsg.) (1981): *Poesia Angolana Moderna*, Bari: Adriatica Editrice [Pubblicazioni dei seminari di portoghese e brasiliano della Facoltà di Lettere dell'Università di Roma e della Facoltà de Lingue dell'Università di Bari, Antologie e Traduzioni, 1].
- Wolfers, Michael (Hrsg.) (1979): *Poems from Angola*, London: Heinemann.

Brasilien

Ricarda Musser (Berlin)

**Brasilien, zunächst für Auswanderer.
Zu den Brasilien-Werken
Joseph Friedrich von Weechs**

Joseph Friedrich von Weech (1794-1837), Landwirt und ehemaliger Offizier in königlich bayerischen Diensten, verbrachte nahezu vier Jahre, zwischen 1823 und 1827, in Brasilien. Die Reise hatte ihren Ursprung in dem Angebot, sich an einer landwirtschaftlichen Ansiedlung in dem südamerikanischen Land zu beteiligen:

Meine freudige Überraschung war [...] außerordentlich, als mir im Anfange des Jahres 1823 Briefe aus London zukamen, welche mich einluden, an einer landwirthschaftlichen Niederlassung in Brasilien Theil zu nehmen. Der Briefschreiber war mir persönlich als ein talentvoller, rechtlicher Mann bekannt; das Daseyn beträchtlicher Fonds zu der beabsichtigten Unternehmung wurde ausgewiesen; meinerseits hatte ich mich, nicht ohne Erfolg, auf die theoretische und praktische Erlernung der Landwirthschaft verlegt, alles Gewagte und Abentheuerliche, was gewöhnlich mit Unternehmungen in so entfernte Länder verbunden ist, fiel also weg, und ich nahm keinen Anstand, dem Rufe Folge zu leisten. Da mir Eile empfohlen wurde, so legte ich meine Stelle nieder, reiste in den ersten Tagen des Aprils von München ab (Weech 1831, I: 3-4).

Über Holland, England und Portugal erreichte er schließlich als Passagier eines Paketboots Rio de Janeiro, wo er zunächst eine Wohnung bezog und in der Hauptstadt selbst und ihrer unmittelbaren Umgebung erste Eindrücke von seiner neuen Heimat sammelte. Besonders fasziniert scheint er hier von der ethnischen Vielfalt der Bevölkerung gewesen zu sein. Eine ausgedehnte Reise führte ihn während seines weiteren Aufenthaltes nach Minas Gerais, eine zweite nach Argentinien.

Die ursprünglichen Pläne, die Leitung einer größeren landwirtschaftlichen Ansiedlung zu übernehmen, zerschlugen sich¹ und Weech, vor die Alternativen gestellt, entweder nach Europa zurückzukehren oder sich als selbstständiger Landwirt in Brasilien zu etablieren, erwarb Land auf der Besetzung des Herrn von Langsdorff, der sich als Generalkonsul des russischen Zaren schon seit längerer

1 Weech äußert sich nicht zu den Gründen, die dazu geführt haben.

Zeit im Lande aufhielt und bereits versucht hatte, auf seiner *fazenda* deutsche Kolonisten anzusiedeln.

Mithilfe von Sklaven gründete Weech einen landwirtschaftlichen Betrieb, in dem er unter anderem Kaffeebäume und Zuckerrohr pflanzte und Reisfelder anlegte und der sehr schnell und mit guten Ergebnissen seine Arbeit aufnahm. Als Langsdorff eine längere wissenschaftliche Reise ins Landesinnere antrat, übernahm Weech auch die Verwaltung von dessen *fazenda*. Die anstrengende Arbeit und das ungewohnte Klima forderten allerdings ihren Tribut und Weech erkrankte ernsthaft. Aus diesem Grund überließ er seine Besetzung der Obhut eines Freundes und begab sich auf eine Erholungsreise nach Buenos Aires. Von dort zurückgekehrt musste er feststellen, dass der von ihm eingesetzte Verwalter seinen Pflichten nicht nachgekommen war und die Pflanzung verlassen hatte. Das Bild gänzlicher Verwahrlosung, das sich Weech bot, veranlasste ihn, den Besitz aufzugeben und in die Hauptstadt Brasiliens zurückzukehren.

Einen weiteren Versuch mit einem landwirtschaftlichen Betrieb unternahm er mit der Anlage einer Molkerei auf der Insel Mungangue, die er von einem Portugiesen pachtete. Nachdem auch hier die Arbeit zunächst sehr gute Früchte trug, wurde ihr weiterer Erfolg durch mehrere Unglücksfälle und durch die erneute Erkrankung Weechs zunichte gemacht, sodass er den Pachtvertrag auflöste und sich in Rio de Janeiro ärztlich behandeln ließ. Nach der Wiederherstellung seiner Gesundheit fasste Weech schließlich den Entschluss, nach Deutschland zurückzukehren. Er verließ Brasilien in den ersten Maitagen des Jahres 1827 und langte nach einem kurzen Zwischenstopp auf den Azoren nach 82 Tagen in Hamburg an, von wo aus er weiter nach München reiste.²

Über seinen Aufenthalt in Brasilien verfasste Joseph Friedrich von Weech zwei Werke. Das erste, *Brasiliens gegenwärtiger Zustand und Colonialsystem – Besonders in Bezug auf Landbau und Handel. Zunächst für Auswanderer*, erschienen 1828, schrieb er bereits auf der Überfahrt von der Neuen in die Alte Welt. Es richtete sich vor allem an auswanderungswillige Deutsche und ging unter anderem auf die Möglichkeiten ein, sich als Landwirt in Brasilien, besonders in der Provinz Rio de Janeiro, die Weech am besten kannte, niederzulassen. Damit verfasste er einen der frühesten Ratgeber für

2 Die biographischen Angaben zu Weech sind seinen beiden Werken entnommen.

Auswanderer³ in diese Region (Engelmann 1857: 195-196), deren Anzahl erst ab den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts stark anwuchs. Brasilien stand bei den Ländern, in die Deutsche auswanderten, nach den USA, die 90% der Deutschen aufnahmen, an zweiter Stelle und gab zwischen 1818 und 1860 etwa 37.000 Menschen eine neue Heimat (Hehl 1896: 302). Bis 1926 stieg diese Zahl laut der brasilianischen Einwanderungsstatistik auf 190.000 an (Burgdörfer 1930: 399).

Nach der günstigen Aufnahme seines ersten Werkes erschien 1831 Weechs dreibändiger Reisebericht über Brasilien, in dem er auf seine Erlebnisse insgesamt einging, aber auch wieder der Landwirtschaft und den Ansiedlungsmöglichkeiten für europäische Kolonisten größeren Raum gab. Die in jedem der drei Bände abgedruckten Subskribentenlisten lassen vermuten, dass auch dieses Werk auf großes Interesse des Publikums stieß. Seinen Reisebericht verfasste er "in den Mußestunden des Landmannes, auf [s]einem Gütchen Ametsbichel" (Weech 1831, 1: VIII). Es war Weech also offenbar gelungen, sich schließlich in Deutschland in seinem Beruf als Landwirt niederzulassen.

Anliegen dieses Beitrags wird es nun sein zu untersuchen, wie Weech die Möglichkeiten für deutsche Landwirte in Brasilien einschätzte und welche konkreten Ratschläge er ihnen gab. Dazu soll auf drei Themen aus den Werken Weechs eingegangen werden: auf die Landwirtschaft und ihre verschiedenen Zweige, die Infrastruktur für Reise und Transport von Gütern und schließlich den Erwerb und die Haltung von Sklaven.

3 Älter als das Werk Weechs sind hier lediglich: Freyreiss, Georg W. (1824): *Beiträge zur näheren Kenntnis des Kaiserthums Brasilien, nebst einer Schilderung der neuen Colonie Leopoldina u. der wichtigsten Erwerbszweige für europäische Ansiedler, sowie auch eine Darstellung der Ursachen, wodurch mehrere Ansiedlungen mißglückten*. Frankfurt: Sauerländer; Hahn, Christian L. (1826): *Brasilien wie es ist. Ein Leitfaden für alle diejenigen, welche sich nähere Kenntnis über dieses Land erwerben wollen. Nach den neuesten Werken bearbeitet*. Frankfurt: Wesche; Langsdorff, Georg H. von (1821): *Bemerkungen über Brasilien. Mit gewissenhafter Belehrung für auswandernde Deutsche*. Heidelberg: Groos; Leithold, Theodor von (1820): *Meine Ausflucht nach Brasilien, oder Reise von Berlin nach Rio de Janeiro u. von dort zurück. Nebst einer ausführlichen Beschreibung dieser Hauptstadt, des daselbst herrschenden Tones bei Hofe u. unter dem Volke u. einigen Winken für diejenigen, welche ihr Heil in Brasilien versuchen wollen*. Berlin: Maurer.

1 Die Landwirtschaft und ihre Möglichkeiten für deutsche Ansiedler

Das Leben des Pflanzers ist mühselig, höchst einförmig, und ein ewiger Streit und Kampf mit Entbehrungen aller Art. Der Eingeborene,⁴ an Klima, Nahrung und Lebensweise gewöhnt, unbekannt mit den Annehmlichkeiten eines civilisirten Landes, und gleichgültig gegen Alles, was ihn umgibt, erträgt es, ohne sich unglücklich zu fühlen. Der Europäer aber, der mit oft so eigenen und irrigen Ansichten nach Brasilien kommt, bedarf einer großen Seelenstärke, um, einen dortigen Urwald bewohnend, nicht in kurzer Zeit Misanthrop und Hypochonder zu werden. Besser wird sich derjenige, der auch in Europa stets auf dem Lande lebte, in sein Schicksal fügen. Derjenige aber, der stets in Städten gelebt, an das Leben der großen Welt gewöhnt und für sie erzogen wurde, wird [...] Alles aufbieten, um wieder nach seiner Heimath zurückkehren zu können, oder er wird in dieselbe geistige und körperliche Gleichgültigkeit versinken, wie der Eingeborene (Weech 1828: 130).

Von allen Berufsgruppen, die Weech in seiner "Anleitung zu dem Fortkommen der verschiedenen Stände des bürgerlichen Lebens" erwähnte, waren die Möglichkeiten für Gärtner und Landwirte offenbar die besten (Weech 1828: 61). Dabei setzte er Einwanderer voraus, die in diesen Berufszweigen bereits praktische Erfahrungen mitbrachten und über einiges Kapital verfügten, um die Monate bis zur ersten Ernte überbrücken zu können und die nicht darauf angewiesen waren, sich einer Ackerbau treibenden Kolonie anzuschließen. Seine Ratschläge richteten sich vor allem an diejenigen, die sich in der Provinz Rio de Janeiro niederlassen wollten.

Um den richtigen Platz für die Begründung einer *fazenda* zu finden, war es nötig, sich im Lande selbst umzusehen und genau zu überlegen, welchen Zweigen der Landwirtschaft der Einwanderer nachzugehen gedachte. Für den Erwerb von Land beschrieb Weech drei Möglichkeiten:

Nämlich bei der Regierung um unentgeltliche Ertheilung desselben einzukommen, eine feilgebotene Besizung zu kaufen, oder von dem Besitzer großer Ländereien welches als Erblehen⁵ [...] zu nehmen (Weech 1828: 125).

Bei der Ertheilung von Ländereien durch die Regierung musste der Antragsteller damit rechnen, dass seinem Gesuch nicht vor einem

4 Als Eingeborene bezeichnete Weech die Brasilianer europäischer Abkunft.

5 Von dieser Möglichkeit machte Weech selbst Gebrauch, als er Land auf der Langsdorff'schen Besizung erwarb.

halben Jahr stattgegeben wurde und er musste weiterhin strikt darauf bedacht sein, es auch dort zu erhalten, wo er seine Pläne umsetzen konnte. Gute Empfehlungen und Geschenke für die Beamten wurden hierfür als recht hilfreich beschrieben (Weech 1828: 126).

In der Regel bestand die erste Aufgabe des künftigen Landwirts darin, sein Land zu roden, wofür die Hilfe von Sklaven oder auch Tagelöhnern dringend angeraten wurde:

Kann er geschickte Holzhauer unter den Eingeborenen finden, so ist es entschieden besser, ihnen diese Arbeit zu übergeben [...]; denn nicht allein, daß es keineswegs gleichgültig ist, wie die Bäume geschlagen werden, so erfordert außerdem der oft ungeheure Umfang derselben, und die besondere Härte des Holzes sehr geübte Leute, damit die Arbeit gefördert werde und kein Unglück geschehe (Weech 1828: 133).

Nach dem Schlagen des Holzes wurde der gerodete Bereich abgebrannt. Sobald der Boden abgekühlt war, konnte mit dem Pflanzen und der Errichtung der Wirtschafts- und Wohngebäude begonnen werden. Um sich hier einen genauen Überblick zu verschaffen, wie und mit welchen Hilfsmitteln gewirtschaftet wurde, empfahl Weech, sich bereits zuvor möglichst viele *fazendas* anzuschauen und mit den Besitzern ins Gespräch zu kommen. Auch den Bau der Gebäude und das Verfertigen der Steine aus Lehm hatte der Landwirt zu überwachen, wobei ihm die Unterstützung durch einen Zimmermann angeraten wurde. Weiterhin verdiente die Anlage eines Weges, der die neue Besitzung mit der nächstliegenden Straße in Verbindung brachte, sofortige Aufmerksamkeit. Der Kauf von Last- und Zugtieren konnte hingegen warten, da man zunächst ohnehin noch keine Weide und wenig Arbeit für sie hatte (Weech 1828: 135-141).

In Bezug auf die Arbeitsgeräte, die in der Landwirtschaft zum Einsatz kamen, musste sich der europäische Einwanderer in einigen Bereichen stark umgewöhnen:

Der Pflug ist bisher, wenigstens in der Provinz Rio de Janeiro, noch nicht zu ländlichen Arbeiten angewendet worden, und scheint hier auch nicht zweckmäßig, denn nicht allein, daß das Land im Allgemeinen sehr gebirgig, so ist überdies der Boden allenthalben mit großen und kleinen Baumstößen bedeckt, deren starke und lange Wurzeln dem Pfluge ein unbesiegbares Hinderniß entgegensetzen würden. [...] In den gemäßigten Provinzen Brasiliens, wie Minas, Rio grande do sul und S. Paulo, wo sehr viel Mais, Bohnen und einiges Getreide gebaut werden, ist der Pflug nicht unbekannt, aber seiner mangelhaften Bauart wegen von sehr mittelmäßiger Leistung (Weech 1828: 143-144).

Stattdessen kamen folgende Geräte, jeweils pro Person, zum Einsatz: zwei Hauen (*enchadas*), eine leichte und eine schwere, ein gekrümmtes Messer (*foiça*), eine Axt (*machiado*) und ein Gerät, um Löcher zum Einsetzen von Pfählen in den Boden zu bohren (*crava terra*). Die Arbeitsgeräte mussten allesamt aus Europa eingeführt werden, sodass der Landwirt gut daran tat, sie von dort selbst mitzubringen, was ihm auch die Zahlung eines Einfuhrzolls ersparte.

Hinsichtlich der Frage, was angebaut werden sollte, unterschied Weech zwischen Produkten, die vor allem in Brasilien selbst abgesetzt werden konnten und denen, die dem Export dienten. Zu den ersteren zählte er Maniok, Mais, Süßkartoffeln, *cara* (eng mit der Süßkartoffel verwandt), Bohnen, *pobra* (eine Kürbisähnliche Pflanze), Yams sowie Obst und Gemüse. Zu den für die Ausfuhr bestimmten Erzeugnissen der Provinz Rio de Janeiro gehörten vor allem Kaffee, Zucker und Indigo. Als Informationsquellen zum Anbau dieser Produkte empfahl er die "treffliche[n] englische[n] und französische[n] Werke west- und ostindischen Pflanze[r]", die aber selbstverständlich den konkreten Verhältnissen in Brasilien angepasst werden mussten (Weech 1828: 157). Für die Verbesserung der Anbaumethoden im Lande schienen ihm die Einwanderer geeigneter als die Brasilianer, die, nach Weechs Erfahrung, zu sehr am althergebrachten hingen, durch positive Beispiele aber überzeugt werden konnten (Weech 1828: 158).

Für die Anlage einer Kaffeeplantage waren in den ersten drei Jahren insgesamt 10.784.200 Reis zu veranschlagen (siehe Abbildung 1). Eine Zuckerpflanzung erforderte – insbesondere wegen der notwendigen Gebäude und Einrichtungen – ein noch größeres Betriebskapital (Weech 1828: 171).

Die Feld- und Plantagenarbeit war nicht der einzige Zweig der Landwirtschaft, den Weech den Einwanderern empfahl, vor allem in der Nähe der Hauptstadt:

Für die Landwirthe ist der Verkauf von Milch an nahe gelegene volkreiche Städte der höchste, sicherste und wenigst mühsame. Die Anlage einer Molkerei so nahe als möglich bei Rio de Janeiro berechtigt daher zu sehr befriedigenden Erwartungen, und der Verfasser glaubt, etwas bemittelte Auswanderer auf diesen einträglichen Zweig der Landwirtschaft besonders aufmerksam machen zu müssen (Weech 1828: 76).

Eine der größten Schwierigkeiten, diese Arbeit erfolgreich zu beginnen, war jedoch der Mangel an Land in unmittelbarer Nähe Rio

de Janeiros. Die Milch musste täglich direkt zum Abnehmer gebracht werden, was kurze Lieferwege verlangte: "Die Entfernung von der Stadt bestimmt, wie früh mit dem Melken angefangen werden muß, und [es] ist die einmal gewählte Stunde genau zu beobachten" (Weech 1828: 89). Als Betriebskapital für das erste Jahr veranschlagte Weech 2.294.520 Reis (Weech 1828: 91).

Als weiteren Erwerbszweig für die Auswanderer erwähnte Weech die Federviehzucht, die den Familien der Landwirte zusätzliche Gewinne einbringen konnte.

Der Verfasser würde sich nicht weiter bei diesem Artikel aufhalten, wenn er nicht glaubte, den Frauen und Töchtern der Auswanderer mit einigen Bemerkungen über dieses nützliche Hausthier, dessen Pflege sie so gut verstehen, angenehm zu seyn. [...]

So wird die wackere Hausfrau desto mehr ermuntert, wenn auch nur im Kleinen, der Hühnerzucht einige ihrer müßigen Stunden zu widmen; sie kann versichert seyn, wenn nicht besondere Unglücksfälle eintreten, am Ende des Jahres so viel gewonnen zu haben, als der Unterhalt einer kleinen Familie erfordert (Weech 1828: 97-98).

Geflügel konnte sowohl in Rio de Janeiro selbst als auch auf den nach Europa abgehenden Schiffen mit gutem Gewinn abgesetzt werden, wobei die Preise zu Ostern und Weihnachten am höchsten waren (Weech 1828: 100).

Für die Viehzucht hielt Weech die Provinz Rio de Janeiro aufgrund des Mangels an Weiden für nicht geeignet. In Minas Gerais und São Paulo hingegen wurde sie in größerem Umfang betrieben und war dort einer der einträglichsten Zweige der Landwirtschaft, wozu auch die Pferdezucht gehörte. Insbesondere die aus Minas kommenden Pferde wurden in Rio de Janeiro mit großem Gewinn verkauft. Noch größere Einnahmen konnte man mit der Zucht von Mauleseln erzielen, die vor allem in São Paulo betrieben wurde (Weech 1828: 204). Als die ideale Region für die Viehzucht beschrieb Weech aber den Süden Brasiliens:

Die merkwürdigste Gegend Brasiliens für Viehzucht ist die Provinz Rio grande do sul und die cisplatinische oder Banda oriental. Die Natur scheint dort dem nützlichen Hausthiere seine wahre Heimath angewiesen zu haben. Unübersehbare Ebenen mit ewigem Grün bedeckt, ein stets heiterer Himmel und ein mildes, gesundes Klima begünstigen seine Vermehrung ungemein, und das Hornvieh besonders erreicht eine ungewöhnliche Größe (Weech 1828: 207).

Alle genannten Zweige der Landwirtschaft konnten nach Weech dem einigermaßen bemittelten Einwanderer ohne Einschränkung

empfohlen werden. Denjenigen, die ohne Kapital ankamen, blieb nach Auffassung des Autors nur, sich in einer Kolonie einzurichten und die Hilfe der Regierung in Anspruch zu nehmen. Von diesen Kolonien hatte er allerdings keine besonders hohe Meinung, da sie seiner Ansicht nach längst nicht alle Erfordernisse berücksichtigten, die für eine erfolgreiche Ansiedlung notwendig waren (Weech 1828: 220-222).

2 Die Infrastruktur für das Reisen und den Transport von Gütern

Es ist unbedingt nöthig, daß derjenige, der sich als Landwirth in Brasilien niederzulassen gedenkt, selbst das Land bereise, um die zu seinem künftigen Wohnorte geeignetste Gegend kennenzulernen (Weech 1828: 55).

Diese Empfehlung Weechs war wiederum für Einzelpersonen gedacht, die sich ein Stück Land kaufen und eine Existenz als *fazendeiro* aufbauen wollten. In diesem Fall hielt er es für ratsam, sich umfassend mit Geographie, Klima und Bodenbeschaffenheit auseinanderzusetzen (Weech 1831, 2: 136). Dem eher touristisch Reisenden gab er den Rat, sich nicht allzu weit vom Küstenstreifen zu entfernen, denn:

Wer große Unterhaltung erwartet, dürfte getäuscht werden; wenn man nicht Naturforscher ist, kann man von einer weiten Reise in Brasilien nur wenig erzählen. [...] Die Einförmigkeit des Landes, trotz den außerordentlichen Naturschönheiten, ist aber so groß, daß derjenige, welcher sich auf 20 bis 30 Meilen von der Seeküste entfernt, sich einen Begriff von ganz Brasilien machen kann (Weech 1831, 2: 136).

Gleichgültig jedoch, aus welchem Grund im Lande gereist wurde: die unzureichende Infrastruktur stellte in jedem Falle ein großes Ärgernis dar. Obwohl es zahlreiche Flüsse gab, wurde kaum in deren Schiffbarmachung investiert und obwohl es sogenannte "Straßen" gab, handelte es sich dabei in der Regel lediglich um Pfade, die sich bei Regenwetter leicht mit schlammigen Pfützen überzogen. Der Rat an den Reisenden musste also lauten, dafür zu sorgen, ein gutes Reit- und Packtier – am besten also ein Pferd und einen Maultier –, zu erwerben und sich mit diesem und allem nötigen Gepäck einer *tropa*, einer Karawane aus mindestens sieben, manchmal aber auch bis zu 50 Lasttieren, anzuschließen. Grundlegende Vorausset-

zung dafür war jedoch, dass der Reisende ein sicherer Reiter war (Weech 1831, 2: 133). Eine Fahrt per Kutsche war, im Gegensatz zu Mitteleuropa, im ganzen Land nahezu unmöglich.

Die *tropas* bildeten einen wichtigen Erwerbszweig in Brasilien und sorgten dafür, landwirtschaftliche oder handwerkliche Produkte aus dem Landesinneren an die Küste zu bringen und auf dem Rückweg Erzeugnisse mit sich zu führen, die auf den Landgütern nicht hergestellt werden konnten. Das Vorankommen auf den schlechten Wegen war auch in der *tropa* kein schnelles: Bei trockenem Wetter konnten auf dem Weg von Rio de Janeiro nach Minas Gerais bis zu sechs, bei schlechterem Wetter circa vier *leguas* zurückgelegt werden. Das Reisen in der *tropa* wurde als relativ gefahrlos beschrieben: der *tropeiro* kannte die Gegend, die bereist wurde, sowie sichere Plätze zur Übernachtung und Verpflegung und es bestand nicht die Gefahr, vom häufig kaum erkennbaren Weg abzukommen. Bei Überfällen konnte man sich gemeinsam verteidigen. Als tägliche Summe für das Reisen in der *tropa* veranschlagte Weech etwa 1.200 Reis (Weech 1831, 2: 143).

Um das Reisen so einfach wie möglich zu gestalten, empfahl Weech, auf alles überflüssige Gepäck zu verzichten und "nur ein paar leicht aufzuladende Koffer, einige Kleider, Wäsche, Wachslichter, geriebenen Kaffee, Thee und einige Arznei-Mittel enthaltend, mit-[zu]nehmen" (Weech 1831, 2: 134). Weiterhin riet er zu einer Hängematte, die leicht zu transportieren und an jedem beliebigen Ort aufzuhängen war. In Bezug auf die Reisekleidung plädierte der Autor dafür, sich auf jeden Fall die Brasilianer zum Vorbild zu nehmen, die sich aufgrund ihrer Erfahrung mit Wegen und Witterung am besten auszustatten wussten. Sie bestand in der Regel aus einem grauen Filzhut, Hose und Jacke von Tuch, Stiefeln aus Hirschleder und einem großen Reitermantel, der nachts als Decke dienen konnte (Weech 1831, 2: 134-135). "Auch ein paar gute Pistolen, an der gewöhnlichen Stelle des Sattels befestiget, sind immerhin nicht überflüssig, bei weiteren Reisen aber durchaus nothwendig", ergänzte er weiter (Weech 1831, 2: 135). Dass auch Frauen eine Reise ins Landesinnere unternehmen könnten, spielte in den Überlegungen Weechs offenbar gar keine Rolle. Die einzige Ausnahme schien für ihn hierbei die Kaiserin Leopoldine selbst zu sein, über die er mit offensichtlicher Verwunderung schrieb:

Man sagte mir, daß der Kaiser jeden Tag, selbst bei zweifelhafter Witterung, mit seiner Gemahlin gleich nach Sonnenaufgang ausreite, und daß die Kaiserin ihn sogar auf der Reise nach Villa Ricca, der Hauptstadt der Provinz Minas geraes [...] hin und zurück, beständig zu Pferde begleitet habe; die Kleidung der Kaiserin schien auch wirklich der Witterung häufig getrozt zu haben. Man rühmte überhaupt ihre Entschlossenheit, und versicherte, daß sie sich des Schießgewehres mit der Sicherheit eines geübten Jägers bediene (Weech 1831, 1: 310).

Das Reisen auf dem Wasserweg wurde, wann immer es möglich war, dem Landwege vorgezogen. Allerdings waren zur Zeit Weechs nur wenige regelmäßige Bootsverbindungen in Betrieb. Eine davon, die sich offenbar regen Zuspruchs erfreute, führte von Rio de Janeiro nach Porto d'Estrella, von wo aus auf dem Land weiter nach Minas Gerais gereist wurde (Weech 1831, 2: 137). Eine weitere führte ebenfalls von Rio de Janeiro über den Fluss Maccacu in die Nähe der Kolonie Novo Friburgo (Weech 1831, 3: 178). Auch wenn die Reisen auf den Wasserwegen als die angenehmeren beschrieben wurden, war man doch von Bequemlichkeit und Sicherheit auch hier noch sehr weit entfernt:

[Das] schwerfällige Fahrzeug ist zur Hälfte mit einem dicken Schilfdache bedeckt, und mit einem Segel versehen, dessen übermäßige Größe es in Gefahr bringt, bei heftigem Winde umzuschlagen, und nur dem Schutze der Gebirge, welche die Bai umgeben, verdankt man es, daß nicht täglich Unglück geschieht; um so mehr, da die Leitung der Barke an drei unwissende Neger übergeben ist. Die Reisenden suchen auf den aufgehäuften Waaren, über welche man getrocknete Ochsenhäute breitet, Platz zu finden, und obgleich diese Reise zu den Angenehmsten in der großen Bai von Rio gehört, so ist man doch herzlich froh, die schmutzige Barke sobald als möglich zu verlassen. [...] Ungeziefer aller Art wirft sich blutgierig auf die Reisenden, die sich wahrhaftig glücklich preisen, noch vor einbrechender Nacht Porto d'Estrella zu erreichen (Weech 1831, 2: 137).

Während von denjenigen, die zu ihrem Vergnügen reisten, die mangelhafte Infrastruktur je nach Abenteuerlust als Herausforderung oder Ärgernis wahrgenommen wurde, war sie für andere, die darauf angewiesen waren, ihre Erzeugnisse im Land zu transportieren, in einigen Fällen nahezu existenzbedrohlich (Weech 1828: 222). Auch aus diesem Grund legte Weech allen, die sich mit dem Gedanken trugen, sich in Brasilien als Landwirte niederzulassen, ans Herz, sich bei der Wahl eines Standorts für ihren Betrieb umfassend zu informieren und dabei die Transportwege nicht außer Acht zu lassen (Weech 1828: 132). Dieser Fehler war offensichtlich bei der Anlage

der durch João VI. gegründeten Kolonie Novo Friburgo gemacht worden:

Als der Boden endlich die Bemühungen der Fleißigen mit reichlich Ernte segnete, zeigte es sich, daß es unmöglich war, seine Producte zu verwerthen; es führte nirgends wohin ein gebahnter Weg, selbst der zum nächsten Hafen, war so schlecht und gefährlich, dass man ihn nur bei dem trockensten Wetter mit Maulthieren betreten konnte, – wo aber sollten die armen Colonisten die Mittel hernehmen, viele Maulthiere zu kaufen? Sie mußten daher mitten im Überflusse darben, und derjenige, dessen Ernte 200 mil Reis werth war, hatte nicht so viel Geld, sich und seiner Familie die nothdürftigste Kleidung zu verschaffen (Weech 1828: 222-223).

Günstigeres wusste Weech dagegen von Leopoldina zu berichten, “obwohl die Regierung für sie verhältnismäßig weniger that, als für die übrigen Colonien” (Weech 1828: 224). In der Nähe eines häufig besuchten Hafens gelegen, wurde die Kolonie von einem schiffbaren Fluss durchzogen, der es ohne Probleme erlaubte, die Anbauprodukte zu transportieren (Weech 1828: 224).

Der “Mangel an gangbaren Wegen” und “der außerordentlich schlechte Zustand der öffentlichen Straßen” waren nach Meinung Weechs eine wesentliche Ursache für die nur sehr langsame Entwicklung des wirtschaftlichen Lebens in Brasilien (Weech 1828: 43). Um hier Verbesserungen zu erzielen, waren seiner Meinung nach vor allem politische Entscheidungen notwendig, die auf die Erschließung des Landesinneren für größere Siedlungsprojekte abzielten. Ebenso sollte nach Ansicht des Autors die Privatinitiative in diesem Bereich gefördert werden, was aber offenbar bis zum Ende des Aufenthalts Weechs in Brasilien in keiner Weise geschah, eher war Gegenteiliges zu berichten:

So möchte man wohl fragen, warum die Bewohner der Provinz [Rio de Janeiro] nicht zusammentraten, und von ihren zahlreichen Sklaven eine Straße machen ließen, oder warum sich nicht eine Gesellschaft von Actionärs vereinigte, und für das Recht, während der Dauer einiger Jahre einen Zoll erheben zu dürfen, anbot, ein paar Hauptstraßen anzulegen. Es wurden der Regierung schon vor mehreren Jahren ähnliche Anträge von Engländern gemacht; nach langem Berathschlagen erfolgte aber der Bescheid, dass, da gute Straßen dem möglicherweise in Brasilien landenden Feinde das Eindringen in das Innere des Landes zu sehr erleichtern würde, der Antrag der Unternehmer nicht angenommen werden konnte!! Arme Maulesel!! (Weech 1828: 45).

Solange hier also keine neuen Gesetze eingeführt und entschlossen mit der Förderung von Straßenbau und Schifffahrt begonnen

wurde, kamen für die Ansiedlung europäischer Landwirte, trotz der großen Ausdehnung des Landes und des fruchtbaren Bodens nach Weech nur wenige Regionen infrage (Weech 1831, 3: 187).

3 Sklavenhandel und Sklavenhaltung

Dem künftigen Pflanzer, der den größten Theil seines Capitals auf den Ankauf von Negern verwendet, muß, wenn man sich einmal verbindlich macht, ihm die Mittel zu seinem Fortkommen an die Hand zu geben, nur Wahrheit gesagt werden, ohne Berücksichtigung von empfindsamen Seelen verkannt oder getadelt zu werden. Wenn daher einige Philantropen manche der hier vorkommenden Aeüßerungen und Urtheile über eine Menschenklasse, die sie nicht kennen, zu hart finden sollten, so bitet der Verfasser dieselben, bevor sie ihr Anathema aussprechen, gefälligst ein paar Jahre in stetem Umgange mit Negern in Brasilien zuzubringen, und erst nach ihrer Zurückkunft ihn mit allen beliebigen Waffen zu bekriegen (Weech 1828: 101).

Weech ging davon aus, dass der aus Deutschland übersiedelnde Landwirt ein größeres Stück Land erwerben und dieses, dem Vorbild der brasilianischen *fazendeiros* folgend, mit Sklaven bewirtschaften würde. Eine andere Wirtschaftsform wurde vom Autor nicht einmal angedeutet; er hielt dies nicht für möglich, da in Brasilien kein Freier jemals körperlich arbeitete (Weech 1828: 119).

Um die künftigen Pflanzer umfassend zu informieren, begann er sein Kapitel über die Sklaven mit der Art ihres Ankaufs bzw. des Eintauschens und dem Transport nach Brasilien, gefolgt von ihrem Verkauf auf dem Sklavenmarkt in Rio de Janeiro. Um hier keine Fehler bei der Aufdeckung körperlicher Mängel zu machen, empfahl Weech dem unerfahrenen Deutschen, sich möglichst von einem brasilianischen Bekannten oder zumindest einem Arzt begleiten zu lassen (Weech 1828: 105). Die Assoziation mit einem Viehmarkt lag nahe und wurde von Weech selbst formuliert:

Der Anblick, der sich bei einem Besuche des Valongo [Sklavenmarkt in der Rua Valongo] darbietet, besonders nach der Ankunft eines großen Negertransportes, ist in seiner Art merkwürdig, und unterscheidet sich im Grunde durchaus nur darum von einem Pferdemarkte, daß man hier Geschöpfe mit menschlichem Aeüßeren und dort Thiere verkauft, welche aber schon einige Zeit unter der Hand des geschickten Meisters befindlich, weit mehr Fähigkeiten zeigen, als die armen Afrikaner (Weech 1831, 2: 86).

Als einen angemessenen Preis für einen "neuen Neger", einen direkt aus Afrika kommenden Menschen also, nannte Weech

180 Milreis, für Frauen 170, wobei bei denjenigen Sklaven, die in der Hauptstadt selbst in den Häusern brasilianischer Familien arbeiten sollten, außer auf Jugend und Gesundheit auch auf körperliche Schönheit Wert gelegt wurde (Weech 1828: 106).

Neben den "neuen Negern" war es nötig, so Weech, auch Mulatten, Kreolen (in Brasilien geborene Afroamerikaner) und Ladinos (Afrikaner, die bereits lange genug in Brasilien lebten um das Portugiesische zu verstehen und die bereits in die Arbeiten im Haus oder auf der Pflanzung eingewiesen waren) zu erwerben (siehe Abbildung 2), da man nur mit deren Hilfe die Neuankömmlinge an ihre Arbeit auf der *fazenda* gewöhnen könne.

Die ersten drei Monate, nach Weech die wichtigsten bei der "Erziehung" der Sklaven, sollten genutzt werden, um ihnen die Grundbegriffe ihrer Arbeit und der portugiesischen Sprache beizubringen. Wichtig dabei sei es, dass sie bereits bei der ersten Verfehlung ernsthaft durch einen anderen Sklaven, der ihre Sprache verstand, zurechtgewiesen und gewarnt wurden, sollten "sie aber in den alten Fehler [verfallen], ohne Mitleiden und Schonung auf das Empfindlichste gezüchtigt" würden (Weech 1828: 110-111). Dieses Vorgehen verglich Weech mit der Verantwortung, die ein Vater gegenüber seinen Kindern wahrzunehmen hätte und das am Ende bessere Ergebnisse erwarten ließe, als zu große Nachsicht. Von einem Pflanze sei weiterhin zu verlangen, dass er für die Gesundheit seiner Sklaven durch angemessene Kleidung, Nahrung und Unterkunft zu sorgen hätte und es förderlich wäre, wenn er auch über medizinische Grundkenntnisse verfügte, die es ihm erlaubten, bestimmte Verletzungen und Krankheiten selbst zu behandeln. Mit guter Versorgung und angemessener Strenge könnten die Sklaven in relativ kurzer Zeit dahin gebracht werden, ihrem Besitzer aufs Wort zu gehorchen und willig und treu ihre Arbeit zu leisten (Weech 1828: 111). Ein für den Pflanze wünschenswertes Ergebnis sei es,

wenn aus der fernen Pflanzung her der Gesang der arbeitenden Neger [...] dringt, wenn ihren ehrfurchtsvollen Gruß die freundlichste Miene begleitet, und sie demüthig, aber zutrauensvoll sich ihm mit ihren Bitten und Anliegen nähern: – er sieht sich dann von Menschen umgeben, in welchen das bessere Gefühl geweckt wurde, und unter vielen darf er hoffen, daß wenigstens doch eines seiner Geschöpfe ihm mit Liebe und Treue ergeben ist (Weech 1828: 111).

Dennoch war, auch wenn diese Effekte eintraten, die strenge Aufsicht über die Sklaven nie zu vernachlässigen. Um die Sklaven an

den zahlreichen Feiertagen Brasiliens zu beschäftigen und Unordnung vorzubeugen, schlug Weech vor, ihnen ein Stück Land zur eigenen Nutzung zu übergeben, dessen Ertrag ihnen auch selbst gehören sollte. Auch das allerdings nicht ohne eine gewisse Beaufsichtigung:

Sie müssen aber auch, wenn sie nach ihrem Felde gehen wollen, daselbst unter leichter Aufsicht stehen, sonst besuchen sie andere Fazenda's, lernen dort Brantwein trinken, und, um sich Geld dazu zu verschaffen, gewöhnlich unter der christlichen Anleitung des Herrn Vendors, ihren Gebieter bestehlen (Weech 1828: 140-141).

Den negativen Eindruck, der in Deutschland von der Sklaverei in anderen Weltteilen herrschte, konnte Weech prinzipiell nachvollziehen, er gab aber an, dass dieser "eine Folge der empörenden Beschreibungen, wie diese Menschen in den westindischen Besitzungen der Engländer und Holländer behandelt werden sollen" sei (Weech 1831, 2: 80). In Brasilien dagegen, führte er weiter aus, bestünden bereits "eine Menge Gesetze zu ihren Gunsten [...]"; welche von den menschenfreundlichen Gesinnungen der Regierung zeugen" (Weech 1831, 2: 82). Gleichwohl räumte er allerdings ein, dass die Inanspruchnahme und Einhaltung dieser Gesetze nicht immer zu realisieren sei, beispielsweise dadurch, dass kein Sklave vor Gericht als Zeuge auftreten dürfe (Weech 1831, 2: 83). Grundsätzlich vertrat er die Überzeugung, dass es den Sklaven in vielen Fällen in Brasilien besser erginge als in ihren jeweiligen Heimatländern oder unter der Aufsicht von Sklavenhaltern anderer Nationen, was vor allem der Wesensart der Brasilianer zu verdanken sei:

Wenn [...] die brasilianischen Sklaven nicht so zertretene elende Geschöpfe wie in anderen Colonien sind, verdanken sie es allein der Gutmüthigkeit der Eingebornen, welche diejenigen, die ihre Sklaven hartherzig und fühllos behandeln, verachten,⁶ und sich der Unglücklichen oft auf das Thätigste annehmen (Weech 1831, 2: 83).

Für die Zukunft erwartete Weech eine wesentliche Verteuerung und Knappheit der Sklaven, da ab 1830 der Vertrag mit England, der die weitere Einfuhr von Afrikanern nach Brasilien verbot, in Kraft

6 Selbstverständlich bietet der Bericht Weechs auch Gegenbeispiele dafür. So beschrieb er, dass sich ein deutscher Bekannter in Rio de Janeiro durch die allabendlichen Züchtigungen der Sklaven durch ihre brasilianischen Besitzer in seiner Nachbarschaft so in seiner Ruhe gestört fühlte, dass er Maßnahmen ergriff, um diese zu beenden (Weech 1831, 2: 12-14).

trat (Weech 1831, 2: 87). Dieser Vertrag brächte, laut Weech, auch äußerst negative Folgen für die Entwicklung der brasilianischen Wirtschaft mit sich, da in diesem riesigen Land lediglich fünf Millionen Menschen lebten, von denen nur zwei Millionen, nämlich die Sklaven, körperliche Arbeit verrichteten (Weech 1828: 121). Der Menschenfreundlichkeit der Briten misstrauend, vermutete Weech eher wirtschaftliche Gründe, die dem Vertragstext zugrunde lagen und schrieb nicht ohne Ironie:

Zweifler an der Aechtheit der englischen Philantropie behaupten sogar, es wäre einer großen und reichen Nation würdig gewesen, bevor sie sich in die Angelegenheiten Anderer mischte, zuerst bedacht zu seyn, das höchst bedauernswerthe Loos ihrer schwarzen Mitbrüder auf den eigenen Besitzungen zu mildern, und die auf englischem Grund und Boden geborenen Neger als freie Menschen zu erklären; dieß war eines der ersten Gesetze mehrerer südamerikanischen [sic!] Freistaaten, welche, obwohl wenig bevölkert und arm, Sklaverei und Freiheit als unverträglich in einem Lande betrachteten (Weech 1828: 119).

Trotz aller Widrigkeiten und persönlichen Probleme, die Weech in Brasilien erlebt hatte, empfahl er seinen auswanderungswilligen Landsleuten das südamerikanische Kaiserreich als geeigneten Ort für eine Niederlassung in Übersee. Zum einen war er der Ansicht, dass es kaum ein Land geben konnte, in dem den großartigen Voraussetzungen, die die Natur bot, nur so wenige meteorologische und gesundheitliche Risiken gegenüberstanden (Weech 1828: 6); zum anderen wurde die Einwanderung durch die Regierung Brasiliens sehr begünstigt und Weech erwartete, dass es nach dem Ende des Sklavenimports noch zu weiteren Erleichterungen für die Kolonisten kommen würde:

Jeder Fremdling, der sich dort anzubauen wünscht, erhält unentgeltlich so viel Land, als er zu seinem und der Seinigen Unterhalt bedarf; er ist während zehn Jahren von jeder Abgabe und allen Verpflichtungen früherer Einwohner befreit. Wünscht er, sich den bereits bestehenden Colonien anzuschließen, wird er dahin verbracht, und so lange mit Geld oder Naturallieferungen unterstützt, bis er selbst im Stande ist, von dem Ertrage seiner Felder zu leben. [...] Jeder Bewohner Brasiliens erfreut sich der vollkommensten Meinungs- und Gewissensfreiheit. [...] Jeder, ohne Unterschied, er mag nun ein Gewerbe oder ein anderes Geschäft treiben, darf seinen Aufenthalt wählen und ändern, wie es ihm beliebt. Keinen Zunft-, keinen Innungszwang darf er fürchten, keine drückenden Abgaben – allenthalben findet er Verdienst und ein unbeschränktes Feld für seine Betriebsamkeit (Weech 1828: 6-7).

Unter diesen Voraussetzungen konnten auch Menschen, die politischen Verfolgungen ausgesetzt waren, in Brasilien eine neue Heimat finden (Weech 1828: 7). Weiterhin sah Weech auch für den finanziell schlecht gestellten Einwanderer die Möglichkeit, sich eine Existenz aufzubauen, dies allerdings nur, "wenn er [...] nur arbeiten mag, und sparsam zu leben versteht" (Weech 1828: 7).

Neben Landwirten und Gärtnern prognostizierte Weech auch den Handwerkern – vor allem Zimmerleuten, Maurern, Schmieden, Schreincrn, Tischlern, Wagnern, Bäckern und Fleischern – ein gutes Einkommen in Brasilien (Weech 1828: 71). Dagegen waren die Voraussetzungen für Künstler denkbar schlecht und Soldaten sollten nicht erwarten, in kurzer Zeit in die höheren Ränge der brasilianischen Armee aufzusteigen. Von den akademischen Berufsgruppen konnte Weech nur Ärzte ermuntern, nach Brasilien auszuwandern, wo sie nach einem Examen durch ihre brasilianischen Kollegen gute Möglichkeiten finden würden, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen (Weech 1828: 61).

Auf fantastische Gelegenheiten, große Reichtümer zu erwerben, die es dem Einwanderer erlaubten, das Land nach wenigen Jahren wieder zu verlassen und nach Europa zurückzukehren, sollte jedoch auf keinen Fall gesetzt werden. Im Gegenteil, Weech konnte nur mit Bedauern feststellen, "daß unter den bisher Eingewanderten sich nur Wenige eines erträglichen Schicksales" erfreuten (Weech 1828: 8). Die Gründe dafür lagen nach Weech vor allem bei den Einwanderern selbst, die das Maß an Arbeit und Anstrengung unterschätzt hatten, das auf sie wartete, aber auch in nicht genügend durchdachten Ansiedlungsprojekten der Regierung. Aus diesen Gründen empfahl Weech, den Entschluss zur Auswanderung nicht leichtfertig zu treffen und eher im Heimatland zu bleiben, wenn sich dort auch nur die Aussicht auf einen mittelmäßigen Unterhalt ergab (Weech 1828: 7). Wer sich jedoch nach gewissenhafter Information über Brasilien zur Auswanderung entschloss und einen geeigneten Beruf für die erfolgreiche Ansiedlung mitbrachte, erfüllte alle Voraussetzungen, um

sich und seine Familie anständig zu unterhalten, ein sorgenfreies Alter zu sichern, und mit der Beruhigung einer höhern Bestimmung zu folgen, daß es seinen Erben wohl ergehen werde, wenn sie in seinem Geiste fortleb[t]en (Weech 1828: 8).

Anhang

Ausgaben des ersten Jahres *).

Unkosten der Vermessung	Rs.	500,000
= des Transportes		50,000
Erbauung des Wohnhauses	Rs. 300,000	
= eines Ziegelofens	50,000	
Mobiliar und Hausgeräthe	50,000	
Arbeitsgeräthe	30,000	
Ankauf von 6 Negern (ladinos)	1,300,000	
= 12 neuen Negern	2,160,000	
= eines Reitthieres u. s. w.	70,000	4,260,000
Lohn des Feiters		96,000
Halbjähriger des Ziegelfbrenners		48,000
Unterhalt obiger Dienstleute		60,000
Kleidung und Unterhalt der Neger		630,000
Eigener Bedarf		150,000
Besondere Ausgaben		100,000
Interessen des Inventars von 4,260,000 Rs.		255,600
Ausgaben des 1. Jahres Rs.		6,149,600

Ausgaben des zweiten Jahres.

Ankauf 12 neuer Neger	Rs. 2,400,000	
Besondere Ausgaben		100,000
Erbauung einer Stampfmühle	300,000	2,700,000
Kleidung und Unterhalt der Neger		450,000
Interessen des Inventars von 6,960,000 Rs.		417,600
Ausgaben des 2. Jahres Rs.		3,667,600

Ausgaben des dritten Jahres.

Kleidung und Unterhalt der Neger . . . Rs.		450,000
Besondere Ausgaben		100,000
Interessen des Inventars von 6,960,000 Rs.		417,000
Ausgaben des 3. Jahres Rs.		967,000
Total der drei Jahre Rs.		10,784,200

Abb. 1: Ausgaben der ersten drei Jahre für die Anlage einer Kaffeeplantage (Weech 1828: 168).

Gerichtliches Formular zu dem Verkaufe eines Sklaven,
unter Privatleuten üblich.

<p>Digo eu abaixo assignado, que sou senhor e possuidor de hum escravo (o huma escrava) por nome N. N. de Nacão N. da qual faço venda pelo preço e quantia de N. N. mil Reis ao Sr. N. — Cujo escravo faço venda com todos achaques velhos e novos, livre de Hipoteca e Pinhora, e me obrigo a fazer che esta venda boa no caso de a sim o não ser; Declaro que e comprador fica abrigado a pagar a ciza a Fazenda National, e por ser verdade de que recebi a dita quantia a cima declarada, mandei passar este, indo por mim so assignado. —</p> <p>Rio-de-Janeiro . . .</p> <p style="text-align: right;">N. N.</p>	<p>Ich Unterzeichneter bekenne, daß ich Herr und Besitzer eines Sklaven (oder Sklavin), mit Namen N. N., von Nation N., bin, welchen ich um den Preis von N. mil Reis an Herrn N. verkaufe. Ich verkaufe diesen Sklaven mit allen alten und neuen Fehlern, frei von Hypothek und Schuld, und verkaufe ihm denselben, er mag gut oder nicht gut seyn. Ich erkläre, daß der Käufer verpflichtet ist, an die National-Fazenda den Zehnten zu bezahlen, und ließ dieß nur von mir unterzeichnete Papier zur Bestätigung des Empfanges der oben benannten Summe ausfertigen.</p> <p>Rio-de-Janeiro . . .</p> <p style="text-align: right;">N. N.</p>
--	---

Abb. 2: Formular für den Verkauf eines Sklaven (Weech 1828: 240).

Literaturverzeichnis

- Burgdörfer, Friedrich (1930): "Die Wanderungen über die deutschen Reichsgrenzen im letzten Jahrhundert", in: *Allgemeines Statistisches Archiv*, 20, S. 161-196, 383-419, 537-551.
- Engelmann, Wilhelm (Hrsg.) (1857): *Bibliotheca Geographica. Verzeichnis der seit Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zu Ende des Jahres 1856 in Deutschland erschienenen Werke über Geographie und Reisen mit Einschluss der Landkarten, Pläne und Ansichten*, erste Hälfte, Paris: Klincksieck.
- Hehl, R. A. (1896): "Die Entwicklung der Einwanderungsgesetzgebung in Brasilien", in: *Schriften des Vereins für Socialpolitik*, LXXII, S. 273-302.
- Weech, Joseph Friedrich von (1828): *Brasiliens gegenwärtiger Zustand und Colonialsystem. Besonders in Bezug auf Landbau und Handel. Zunächst für Auswanderer*, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Weech, Joseph Friedrich von (1831): *Reise über England und Portugal nach Brasilien und den vereinigten Staaten des La-Plata-Stromes während den Jahren 1823 bis 1827*, 3 Teile, München: Auer.

Flavio Quintale (Aachen)

**O debate dos gêneros e o romance *O Ateneu*
de Raul Pompéia**

O Colégio Abílio, internato que será a grande fonte de inspiração para a redação do romance de Raul Pompéia, era dirigido por Abílio César Borges, o Barão de Macaúbas, que acabou sendo imortalizado na figura de Aristarco, o diretor de *O Ateneu*.

É evidente que a experiência de Pompéia no colégio do Barão de Macaúbas é a principal fonte de inspiração do autor para a redação de sua obra-prima. No entanto, não se restringe somente a isso, pois lembra o biógrafo Camil Capaz que

[...] o clima opressivo que esmaga o menino Sérgio – narrador que Pompéia escolheu para falar em seu nome – e a visão da instituição escolar como uma espécie de prisão, são referências de caráter biográfico inquestionáveis. Mas é exagero identificar Aristarco apenas com o Barão de Macaúbas, e equivocado igualmente dizer-se que o *Ateneu* é apenas o Colégio Abílio, pois em Aristarco há uma confluência de diversas personalidades que se alteram e muitos episódios do romance, por seu turno, foram tirados de sua vivência fora da escola e também dos seus tempos no externato do Colégio Pedro II, que lhe serviam de inspiração para a criação do Grêmio Literário Amor e Saber, associação que no Imperial Colégio tinha o nome de Grêmio Literário Amor ao Progresso (Capaz 2001: 14).

E numa longa nota anônima publicada na *Gazeta de Notícias*, que provavelmente foi escrita, ou pelo menos autorizada, pelo próprio autor de *O Ateneu* lê-se:

O romance é vasado em moldes inteiramente modernos, sem intriga, de pura observação e fina crítica, passando pelas escabrosidades com a delicadeza e o fino tato de um artista de raça, acentuando os ridículos com a nitidez de uma fotografia. Trata-se das memórias do tempo que passou em um internato moderno, escritas por um rapaz em pleno desenvolvimento de sua razão, e de posse de conhecimentos que lhe permitem ver o bojo vazio da falsa ciência pedagógica. As suas primeiras impressões, ele as dá tal qual as recebeu, com todo o brilho de lantejoulas da exterioridade aparatosa das réclames de um pedagogo industrial; mas, logo em seguida, o cronista faz a crítica do que viu e sentiu, do que lhe ensinaram e de como lhe ensinaram. Não há no livro propriamente personagens reais, copiados in totum de um modelo único; mas não há fatos inventados, nem cenários de fantasia. Tomando traços daqui e dali, o autor harmonizou-os com grande talento, de modo a fazer viver os seus personagens. Por vezes, um sopro de poesia de bom quilate anima as

páginas do livro; logo depois, os traços de uma erudição solidamente adquirida revelam o conhecimento que tem o escritor dos modernos processos e o critério com que os aplica. Por sobre tudo isto, grandes belezas de estilo, severo escrúpulo na forma, que constitui a um tempo a honestidade e a elegância da obra da arte, e o mais metuculoso cuidado em abordar os assuntos escabrosos, de modo que a própria família do escritor possa ler e confessar que leu seu trabalho. Quem encontrar neste livro personagem a que dê um nome conhecido, calunia o autor, ou mostra desconhecer o que é um trabalho artístico; traços desta ou daquela individualidade, isso sim, isso fez o autor, e o declara (Ivo 1963: 60-61).

Desse modo, pode-se afirmar que em *O Ateneu* há uma mistura das experiências vividas por Pompéia no Colégio Abílio e no Colégio Pedro II, retratadas através do protagonista Sérgio. O autor estudou no primeiro entre 1873 e 1876 (dos 10 aos 13 anos) e no segundo entre 1877 e 1880 (dos 14 aos 17 anos), mas a redação de *O Ateneu* aconteceu entre janeiro e março de 1888, quando Pompéia tinha 25 anos. Nesse mesmo ano, foi publicado o romance na *Gazeta de Notícias* (entre 8 de abril e 18 de maio).

Somente tendo as memórias, em certa medida traumáticas, bem vivas e enraizadas dos sete anos passados em ambos os colégios é que foi possível escrever, como diz Mário de Andrade, esse “marco do romance brasileiro e legítima obra-prima” (Andrade 1974: 173) em cerca de três meses.

Enquanto estudava no Colégio Abílio, Pompéia redigia um jornalzinho manuscrito, *O Archote*, em que revelava seu espírito criativo e revoltado. Opina Camil Capaz que

ali se projetam, em fase embrionária, algumas facetas do seu caráter, que o acompanhariam pelo resto da vida, como o horror às injustiças e a altivez beirando à petulância diante de superiores hierárquicos (Capaz 2001: 17).

Logo na abertura de *O Ateneu*, temos a condensação da imagem da vida e da existência, que percorre toda narrativa, quando o pai de Sérgio alerta o filho, protagonista da narrativa: “‘Vais encontrar o mundo’, disse-me meu pai, à porta do Ateneu, ‘Coragem para a luta’” (Pompéia 1997: 13).

O colégio é o microcosmo do mundo, onde é preciso coragem para enfrentar a luta contra os mais fortes, prontos para devorar as presas indefesas. A experiência é traumática, por isso o narrador se propõe a revelar as memórias amargas do protagonista: “Lembramo-

-nos, entretanto, com saudade hipócrita dos felizes tempos...decepções que nos ultrajam” (Pompéia 1997: 13).

A perda do convívio familiar e dos carinhos do amor materno, para viver nessa arena que é o colégio, contribui muito para que as experiências de Sérgio se tornem ainda mais traumáticas:

Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico, diferente do que se encontrara fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível à criatura a impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso (Pompéia 1997: 13).

Se a ruptura com o meio familiar é dolorosa, o garoto antes de entrar no colégio via essa mudança em sua vida como “o momento de se definir a minha individualidade” (Pompéia 1997: 14). Contudo, logo no início de sua vida escolar, Sérgio é avisado por outro aluno, Rebelo, de que no Ateneu a lei primordial é a lei do mais forte:

Olhe; um conselho; faça-se forte aqui, faça-se homem. Os fracos perdem-se. Isto é uma multidão; é preciso força de cotovelos para romper. Não pode imaginar. Os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. Quando, em segredo dos pais, pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos... faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores (Pompéia 1997: 33).

Embora Sérgio tenha tentado seguir o conselho do amigo sincero, ele sucumbe ao poder dos mais fortes. Sanches, no episódio da natação, ganha o ‘direito’ de ser o protetor de Sérgio. Contudo, logo depois, o protegido é acuado e obrigado a ceder aos desejos do suposto protetor:

Contudo Sanches, como os mal-intencionados, fugia dos lugares concorridos. Gostava de vaguear comigo, à noite, antes da ceia, cruzando cem vezes o pátio de pouca luz, cingindo-me nervosamente, estreitamente até levantar-me do chão. Eu aturava, imaginando em resignado silêncio o sexo artificial da fraqueza que definira Rebelo (Pompéia 1997: 47).

Esse meio hostil e humilhante é um lugar de angústias e sofrimentos: “O meio, filosofemos, é um ouriço invertido: em vez da explosão divergente dos dardos – uma convergência de pontas ao redor” (Pompéia 1997: 70). A escola é a sociedade retratada como um “ouriço invertido” que sufoca e oprime o educando. Em *O Ateneu*, o

indivíduo tem que estar apto para enfrentar a guerra de todos contra todos, a luta pela sobrevivência. Na visão de sociedade desse romance impera o darwinismo social, em que a vitória é sempre dos mais fortes, inclusive na iniciação sexual. Por isso, não é de se espantar que a experiência do aluno interno, uma vez traumática, teria concorrido para que o narrador optasse, no final da narrativa, pela destruição do colégio, incendiando-o: “O Ateneu devastado! O seu [de Aristarco] trabalho perdido, a conquista inapreciável dos seus esforços! [...] Em paz! [...] Não era um homem aquilo; era um *de profundis*” (Pompéia 1997: 167).

1 Naturalismo impressionista ou Impressionismo naturalista

A crítica diverge quanto à classificação de *O Ateneu*. Alguns vêm no romance um claro exemplo de naturalismo, enquanto outros, como o grande e talvez único exemplo de narrativa impressionista.

Entre os que lêem o romance como naturalista está José Veríssimo, que afirma ser *O Ateneu* “a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil” (cit. por Heredia 1979: 18). Também Mário de Andrade aponta nesta direção, pois segundo ele,

[...] representa exatamente os princípios estético-sociológicos, os elementos e processos técnicos do Naturalismo. É sempre aquela concepção pessimista do homem-besta, dominado pelo mal, incapaz de vencer os seus instintos baixos – reflexo dentro da arte das doutrinas evolucionistas. *O Ateneu* representa um dos aspectos particulares mais altos do Naturalismo brasileiro (Andrade 1974: 184).

Em contrapartida, Afrânio Coutinho defende, ainda que de maneira pouco argumentativa, o romance como um exemplo de literatura impressionista e condena como errônea a classificação de *O Ateneu* como um romance naturalista, pois

[...] a deficiência da atualização quanto às teorias e conceitos críticos, e de informação a respeito da evolução das formas literárias modernas, o conformismo com o estabelecido, conduzem a incidir naquele erro de julgamento e classificação de *O Ateneu*, cuja natureza de ficção impressionista já não escapa à visão crítica mais arguta e mais bem informada. Sem embargo, ainda há quem tranquilamente insista na suposta pureza naturalista de Raul Pompéia (Coutinho 1969: 19).

Ledo Ivo faz uma crítica contundente aos defensores da classificação de Pompéia como um romancista naturalista, ao defender que “a inclusão de Pompéia no rol dos naturalistas de cama e mesa ca-

racteriza escandaloso desconhecimento dos postulados da escola, não só em sua erupção na França como em sua transplantação para o Brasil” (Ivo 1963: 24-25). Roberto Schwarz segue na mesma direção ao dizer que “a presença simultânea, em *O Ateneu*, de visualização e consciência visualizadora, coloca o romance nos primórdios da linha reflexiva que iria ultrapassar os esquemas de Realismo e Naturalismo” (Schwarz 1981: 26).

Lúcia Miguel Pereira também não concorda com a classificação de *O Ateneu* como exemplo de naturalismo, embora reconheça no romance alguns elementos dessa escola na obra:

Sem dúvida, há no *Ateneu* a realidade, narrada com aquela minúcia que Flaubert exigia do seu discípulo Maupassant; mas, tendo os nossos realistas se encerrado no âmbito do naturalismo de Zola, e assim constituído uma escola literária muito coesa e característica tanto na técnica como no espírito, não se pode incluir entre eles Raul Pompéia. Se fosse um naturalista e não, mais largamente, um observador da realidade, ele teria encarado os problemas psicológicos de Sérgio como corolários dos dados fisiológicos. Ao contrário, não faz o feitiço de Sérgio depender das suas condições físicas e, se apresenta a homossexualidade como quase geral entre rapazes privados de contatos femininos, não a explica em termos biológicos; aliás, não explica nunca coisa alguma; narra apenas, sem fornecer motivos nem tirar conclusões [...] Só entendendo-se *O Ateneu* como um romance de tese, destinado a provar a má influência dos internatos, é que se poderia encaixá-lo no naturalismo. Mas isso equivaleria a inverter o livro e diminuí-lo, colocando o acessório no lugar principal (Pereira 1988: 116-117).

De fato, os aspectos naturalistas em *O Ateneu* são constantes, mas funcionam como acessório. As concepções de Pompéia sobre o romance e a função do romancista são distintas, por exemplo, das de Aluísio de Azevedo – esse sim o grande exemplo de autor naturalista no Brasil – e mesmo do modelo para todo autor naturalista, Émile Zola. Além de características realistas e impressionistas, Alfredo Bosi chega a sugerir que há elementos expressionistas no romance. Entretanto, reconhece que

[...] mal se pode definir, em sentido estrito, realista; e se já houve quem o dissesse impressionista, afetado pela plasticidade nervosa de alguns retratos e ambientações, por outras razões se poderiam nele ver traços expressionistas, como o gosto do mórbido e do grotesco com que deforma sem piedade o mundo do adolescente (Bosi 1987: 204).

De qualquer forma, Bosi evidencia a distinção que se deve fazer entre o estilo de Pompéia e o naturalismo de Aluísio de Azevedo e diz que

[...] o que se admira n’*O Ateneu*, escrito em 1888, é a superação precoce do naturalismo que nele se opera enquanto narrativa, estilo e ideologia. Ao contrário de Aluísio de Azevedo que, n’*O Cortiço*, trata como fisiológicos lances da acumulação capitalista, Raul Pompéia apreende o momento em que as paixões se socializam. Atando o sonho noturno à consciência diurna, o narrador permeia de historicidade os afetos do seu protagonista (Bosi 1988: 45).

Essa superação precoce do naturalismo é visível quando se comparam as posições de Pompéia e de Émile Zola. O autor francês defende a idéia de que os romances e os autores têm um compromisso social e moral e que

[...] o objetivo é didático e moral: Nós mostramos o mecanismo do útil e do nocivo, nós retiramos o determinismo dos fenômenos humanos e sociais, para que possamos um dia dominar e dirigir esses fenômenos. Numa palavra, nós trabalhamos com nosso século para a grande “obra” que é a conquista da natureza, o poder do homem em dez vezes aumentado (Zola 1999: 66).

Raul Pompéia, contudo, enxerga a arte e sua finalidade de maneira contrária: “Toda composição artística é baseada numa recordação sentimental. Todo problema de moralidade é estranho à arte. Toda utilidade social é alheia ao fim da composição” (Pereira 1988: 117). E Dr. Cláudio, que reflete as idéias de Pompéia, em sua palestra sobre a arte em *O Ateneu* diz que

[...] além de inútil, a arte é imoral. A moral é o sistema artístico da harmonia transplantado para as relações de coletividade. Arte *sui generis*. Se é possível eficazmente o regime social das simetrias da justiça e da fraternidade, o futuro há de provar. Em todo caso é arte diferente e as artes não se combinam senão em produtos falsos, de convenção [...] A verdadeira arte, a arte natural, não conhece moralidade. Existe para o indivíduo sem atender à existência de outro indivíduo (Pompéia 1997: 94).

Araripe Júnior confirma a oposição de Pompéia a Zola, quando diz que

[...] é preciso convir que o autor do *Ateneu* nunca se pôde conformar, nem com a estética, nem com as obras de Emilio Zola. Na doutrina do chefe do naturalismo, só um princípio o seduzia: era o respeito ao temperamento do artista: – “um canto da natureza através de um temperamento”. O mais tudo, para quem escrevera *Canções sem Metro*, não passava de grosseria e negação da arte verdadeira (Júnior 1960b: 260).

Além de julgar a obra de Zola como grosseira e que negava a verdadeira arte, Pompéia, em um diálogo com Araripe Júnior, defende a imaginação como a fonte primordial do artista. Para ele, “toda

obra de arte é uma metamorfose, e o instrumento dessa metamorfose é a imaginação” (Júnior 1960b: 260). Assim, a obra de arte seria a realidade transformada pela imaginação do artista. Émile Zola, defende, justamente, o desprezo da imaginação na obra de arte, já que “o mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: ‘Ele tem imaginação’. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista” (Zola 1995: 23).

Desse modo, vê-se que o romance de Pompéia não pode ser classificado como naturalista no sentido que classificamos os romances de Zola e Aluísio de Azevedo. Temístocles Linhares observa que

[...] na realidade, Pompéia era um plástico, para quem a cor tinha grande importância. A sua arte era a do miniaturista em que os detalhes se sobrepunham ao geral e às grandes massas, como notou Eugênio Gomes, o pincel fino ou o bico de pena substituindo a brocha gorda do naturalismo zolesco (Linhares 1987: 348).

Se julgarmos necessário e quisermos enquadrar *O Ateneu* em alguma classificação, seria mais próprio colocarmos entre as obras de estilo impressionista. José López Heredia diz que impressionismo no romance pode ser visto

[...] nas técnicas de apresentação dos acontecimentos e personagens, na estrutura orbital e não linear da narrativa que segue um tempo psicológico e não cronológico; no relevo que as cores têm ali acompanhado as sensações visuais exploradas pelo escritor; na “escritura artística”, à irmãos Goncourt (Heredia 1979: 20).

Os textos dos irmãos Goncourt, muitas vezes associados ao naturalismo de Zola, têm também muitos elementos de estilo impressionista. Nesse sentido, o autor de *O Ateneu* poderia estar muito mais próximo do estilo dos irmãos Goncourt do que de Zola. O próprio Zola, ao escrever sobre os Goncourt, reconhece:

O que eles viram, exprimem em pintura, em música vibrante, resplandecente, repleto de uma vida pessoal. Uma paisagem já não é uma descrição; sob as palavras, nascem os objetos; tudo se reconstrói. Há, entre as linhas, uma contínua evocação, uma miragem que desvela diante do leitor a realidade das imagens. E mesmo a realidade é aqui ultrapassada; a paixão dos dois escritores deixa-a tremendo de febre de arte. Todos os seus esforços tendem a fazer da frase a imagem exata e instantânea de sua sensação. Expressar o que sentem, e exprimi-lo com frêmito, o primeiro impacto da visão, eis o seu objetivo. Alcançam-no de forma admirável (Zola 1995: 188-191).

Nessa linha, concorda José Paulo Paes ao dizer que *O Ateneu*, com sua prosa pictórica e caricatural, filiava-se

[...] confessadamente à *écriture artiste* dos Goncourt – por ele citados mais de uma vez nas suas notas íntimas –, escrita na qual teve o *art nouveau* a sua manifestação mais cabal no terreno da prosa de ficção, bem distinta, nisso, do naturalismo zolesco a cujas pretensões documentais e a cuja crueza programática Pompéia jamais se filiou (Paes 1985: 53).

Como se sabe, para o impressionismo, movimento que se destacou, sobretudo, na pintura, o artista deve apresentar em sua obra as impressões imediatas que um determinado objeto ou motivo cria em seu espírito sem se preocupar em representá-lo de maneira detalhista e objetiva. Rompe-se assim com o realismo, colocando-se em primeiro plano não o objeto, mas a impressão, mesmo subjetiva, que o objeto causa no artista. Daí a grande importância que o impressionismo deu ao uso da luz e da sombra, para se realçar a impressão que o ambiente causa e não o contorno e a perspectiva do objeto representado. Ingo Walther, aproveitando uma afirmação de Manet, comenta:

“Pinto o que vejo, e não o que os outros escolhem ver”, foi a resposta de Manet para a doutrina acadêmica; e sua ênfase na legitimidade do ponto de vista subjetivista era tão importante quanto a importância que ele depositou mais no olhar que na aquisição de regras e convenções (Walther 2000: 36).

Por enfatizar o aspecto subjetivista, o impressionismo, muitas vezes, é de difícil conceitualização. Contudo, Ingo Walther procura explicá-lo dizendo:

Pintar de maneira impressionista significava representar a realidade dada e vista como ela aparecia ao olho. A realidade cotidiana era a base, particularmente a realidade da classe social do próprio artista, especialmente se ela fosse envolvente e atrativa. Ao invés do trabalho, os momentos de lazer eram temas preferidos. O campo, o mar, e o firmamento eram vistos por seu lado apelativo. Não eram, de forma alguma, motivos comuns e agradavam o gosto do público o suficiente para serem vendidos. Os Impressionistas interessavam-se particularmente pelos aspectos dinâmicos da realidade, em tudo que falasse da velocidade do fluxo. Na verdade, o sentido da mudança e do movimento era crucial – incluindo a mudança e o movimento da luz e da cor. Os Impressionistas viam o mundo exclusivamente através de seus próprios olhos de pintor, e insistiam que estavam à frente de seus contemporâneos em termos de “ver corretamente”. Defendiam o uso de mais luz e de cores mais brilhantes; e, de fato, eles realmente tomaram antes e mais enfaticamente que outros o efeito que o contraste das cores tem na pintura; como a cor de um

objeto muda de acordo com que o cerca e a condição de luz, e que as sombras são de cores diferentes (Walther 2000: 94-97).

Na literatura o impressionismo se deu em muito menor escala se comparado à pintura. Não há um número vasto de obras literárias de estilo impressionista como ocorre nas artes plásticas. No entanto, a literatura impressionista se afastou ainda mais que a pintura dos estilos realista e, sobretudo, naturalista pelo fato de ser bastante subjetivista. Defende Arnold Hauser que

[...] na literatura, o impressionismo perde, relativamente cedo, todas as correlações com o naturalismo, o positivismo e o materialismo, e torna-se, quase desde o princípio, o campeão dessa reação idealista que em pintura só encontra a sua expressão depois da dissolução do impressionismo (Hauser 1983: 1059).

Ulrich Mölk, comentando as características do impressionismo na literatura, afirma que

[...] se trata de um modo de ver subjetivo, ao qual importa a reprodução de uma primeira impressão de um objeto, que se segue à interpretação da impressão de um objeto, e que também se esforça em construir a totalidade da imagem, através do registro de diversas impressões sensoriais diretas. Busca-se sempre a expressão lingüística precisa, para deixar ressaltada a particularidade das respectivas expressões, e com frequência a expressão adequada só é encontrada nos limites da capacidade léxica e sintática da linguagem (Mölk 1995: 325).

Um exemplo do impressionismo literário, exposto por Mölk, pode ser exemplificado em *O Ateneu*, na cena do passeio que os alunos fazem pela mata. Vê-se a descrição do narrador como quem pinta um quadro impressionista, sempre em busca da expressão mais precisa:

Passeio noturno de alegria sem nome. As árvores beiravam a estrada de muros de sombra num e noutro ponto rendada de frestas para o céu límpido. No caminho, trevas de túnel e agitação confusa das roupas, malhada a esmo de placas de luar brando – réptil imenso de cinza e leite em vagarosa subida. Que sonho de cócegas experimentaria o colosso, na dormência de pedra que o prostrava ainda, espezinhado pela invasão! Subíamos. Pelas abertas do arvoredado devassávamos abismos; ao fundo, a iluminação pública por enfiadas, como rosários de ouro sobre veludo negro (Pompéia 1997: 113).

Primeiramente o passeio é “noturno”. Não facilmente visível. Não claramente perceptível, favorecendo, assim, a subjetividade. A alegria do passeio é indefinida, é “sem nome”. Há o predomínio da “sombra” e somente “frestas de céu límpido”, contribuindo para a construção sombria da imagem. Continua com a descrição de “trevas

de túnel” e “luar brando” até “devassarem abismos” para finalmente chegarem ao momento da revelação, “a iluminação pública por enfiadas, como rosários de ouro sobre veludo negro”, em que a realidade finalmente produziu uma imagem, uma representação.

De maneira semelhante, analisando *O Ateneu* como um texto impressionista, Therezinha Oliveira entende-o

[...] como um estilo artístico determinado pela atitude psicológica subjetivista de perceber os fenômenos segundo uma perspectiva própria, despojando as coisas das correções lógicas que o homem comum introduz habitualmente nelas, e, por isto, enunciando-as de tal forma que, através da expressão, o que se capte seja exatamente a impressão que a realidade causou ao observador. Geralmente, na visão de tipo impressionista ou fenomenologista, dá-se uma inversão dos elementos que compõem a realidade contemplada, um deles destacando-se e sendo tomado como o ponto básico para a formulação do fenômeno, gerando uma perspectiva inovadora de percepção do mesmo [...]. As frases dos estilos, quer no descritivo propriamente dito, quer no descritivo das paixões, são arrancadas pela impressão do espetáculo material ou do espetáculo moral, produzindo fisiologicamente verdadeiras imagens motoras no movimento da linguagem, agindo pelo entusiasmo (Heredia 1979: 134-135).

Além disso, é importante ressaltar que há constantemente o uso da palavra “impressão” ou “impressões” ao longo da narrativa. Por exemplo, quando se narram os primeiros contatos de Sérgio com o Ateneu: “É fácil conceber a atração que me chamava para aquele mundo tão altamente interessante, no conceito de minhas impressões” (Pompéia 1997: 23).

Vê-se não só o uso da palavra “impressões”, mas também do pronome possessivo “minhas”, enfatizando o caráter subjetivo da representação. Ou ainda: “As impressões recentes derrogavam o meu Aristarco” (Pompéia 1997: 23).

Embora com muitos elementos impressionistas, não se deve esquecer, seguindo a indicação de Alfredo Bosi, que há a presença de traços expressionistas em *O Ateneu*. Como exemplo, pode-se citar o trecho em que o narrador descreve o ambiente em que o orador Dr. Cláudio profere suas palestras:

O orador representava a nação como um charco de vinte províncias, estagnadas na modorra paludosa da mais desgraçada indiferença. Os germens da vida perdem-se na vasa profunda: à superfície de coágulos de putrefação, borbulha, espaçadamente, o hálito mefítico do miasma, fermentado ao sol, subindo a denegrir o céu, com a vaporização da morte. Os pássaros calados fogem; as poucas árvores próximas ao ar pesado, debruçam-se uniformes sobre si mesmas num desânimo vegetativo, que

parece crescer, descendo, prosperidade melancólica de salgueiros. O horizonte limpo, remoto, desfere golpes de luz oblíqua, réptil, que resvalam espelhando fachas paralelas, imóveis, sobre o dormir da lama (Pompéia 1997: 86).

Nesse trecho, vê-se a clara fuga da objetividade nas imagens produzidas pelo orador, através da descrição subjetiva do espaço. Suas comparações mórbidas são o reflexo da impressão que o ambiente causa no narrador. Não há nítida objetividade como nas descrições realistas ou naturalistas. Além disso, não há uma ordenação objetiva dos fenômenos representados, como num quadro realista. A descrição não torna a imagem totalmente clara ao leitor, justamente porque o narrador vai lançando, conforme o sentimento o inspira, as imagens e as relações entre elas. O uso de expressões como “coágulos de putrefação”, “mefítico do miasma”, “denegrir o céu”, “vaporização da morte”, “prosperidade melancólica” e “dormir da lama” contribuem para compor uma imagem como num quadro expressionista, pois as imagens vão tomando forma de maneira fugaz, não totalmente clara, deixando no leitor apenas sensações e impressões mórbidas de todo o painel. Há também outro trecho, em que se alude à cena após a briga de dois funcionários do Ateneu por causa de uma disputa pela servil e amante de muitos, Ângela, que acaba com a morte de um deles, em que se mesclam traços expressionistas e até naturalistas:

Desde muito, andava querendo ver um cadáver, espetáculo real, de mãos contraídas, revirados beijos. As cartas iconográficas de parede deixavam-me impassível, com as estampas teóricas de cérebros a descoberto, globos oculares exorbitados, ventres golpeados em abas, mostrando vísceras, figuras humanas de pé, descansando a um quadril, movendo a supinação num jeito de complacência passiva, esfolados para que lhes vissemos as veias, modelos vivos da ciência em pose de suplício, constância de brâmane, como à espera que houvésemos aprendido de cor a circunvolução do sangue, para vestir de novo a pele e os músculos deslocados (Pompéia 1997: 74).

A morte funciona como um “espetáculo real” e todas as partes do corpo humano são como objetos que compõe a cena, inclusive com “globos oculares e vísceras”.

Alfredo Bosi, para concluir, lembra que esse romance caminha

[...] do naturalismo ao Impressionismo; do Naturalismo ao Simbolismo; do Naturalismo ao Expressionismo. Sempre a fórmula incisiva que Otto Maria Carpeaux cunhou para qualificar a viragem do romance em Dostoiévski e em Tolstói, e a metamorfose do drama em Strindberg e em Ibsen (Bosi 1988: 52).

Desse modo, pode-se afirmar que *O Ateneu* enquadra-se em uma espécie muito particular de romance, em que se identifica ora um naturalismo impressionista, ora um impressionismo naturalista.

Bibliografia

- Andrade, Mário de (1974): *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo: Martins.
- Auerbach, Erich (2001): *Mimeses*, Tübingen: Francke.
- Bosi, Alfredo (1987): *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix.
- Bosi, Alfredo (1988): *Céu, Inferno (Ensaio de Crítica Literária e Ideológica)*, São Paulo: Ática.
- Capaz, Camil (2001): *Raul Pompéia – Biografia*, Brasília: Gryphus.
- Coulet, Henri (1992): *Idées sur le Roman*, Paris: Larousse.
- Coutinho, Afrânio (1969): *Crítica e Críticos*, Rio de Janeiro: Organização Simões.
- Hauser, Arnold (1983): *História Social da Literatura e da Arte*, São Paulo: Mestre Jou.
- Heredia, José López (1979): *Matéria e Forma Narrativa d'O Ateneu*, São Paulo; Brasília: Quiron e Instituto Nacional do Livro.
- Ivo, Lêdo (1963): *O Universo Poético de Raul Pompéia*, Rio de Janeiro: Livraria S. José.
- Júnior, Araripe (1960a): *Obra Crítica*, Vol. II, Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.
- Júnior, Araripe (1960b): *Obra Crítica*, Vol. III, Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.
- Linhares, Temístocles (1987): *História Crítica do Romance Brasileiro*, Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP.
- Mölk, Ulrich (1995): "Impressionistischer Stil", em: Kullmann, Dorothea (org.): *Erlebte Rede und Impressionistischer Stil*, Göttingen: Wallstein, pp. 361-374.
- Paes, José P. (1985): *Gregos & Baianos: Ensaio*, São Paulo: Brasiliense.
- Pereira, Lúcia Miguel (1988): *Prosa de Ficção (de 1870-1920)*, Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP.
- Perrone-Moisés, Leyla (org.) (1988): *O Ateneu: Retórica e Paixão*, São Paulo: Brasiliense; EdUSP.
- Pompéia, Raul (1997): *O Ateneu*, São Paulo: Ática.
- Pontes, Eloy (1935): *A vida inquieta de Raul Pompéia*, Rio de Janeiro: José Olympio.

Quintale, Flavio (2005): “Para uma Interpretação do Conceito de Bildungsroman”, em: *Pandaemonium Germanicum – Revista de Estudos Germanísticos*, N° 9, São Paulo: Humanitas, pp. 185-205.

Schwarz, Roberto (1981): *A Sereia e o Desconfiado*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Walther, Ingo F (2000): *Impressionism*, Nova Iorque: Barnes & Noble.

Zola, Émile (1995): *Do Romance*, São Paulo: EdUSP.

Zola, Émile (1999): *Écrits sur le Roman Naturaliste*, Paris: Pocket.

Juri Jakob (Köln)

No meio do caminho: O amor natural.
Die erotische Dichtung Carlos Drummond
de Andrades im Kontext seines Gesamtwerks

In seinem Buch *Livros na mesa* bezeichnet Otto Maria Carpeaux Carlos Drummond de Andrade als den "größten und letzten Modernisten" (Carpeaux 1960: 194). Diese Einschätzung enthält sowohl ein Qualitätsurteil als auch eine zeitliche Einordnung. Drummond selbst gab 1962 an, die *Semana de Arte Moderna*, aus der die modernistische Bewegung 1922 hervorgegangen war, habe die künstlerische Orientierung des damals 20-Jährigen nicht beeinflusst. Vielmehr sei die direkte Begegnung mit Gedichten Manuel Bandejas vier Jahre zuvor seine "wirkliche und persönliche Semana de Arte Moderna" gewesen (Santiago 1976: 13). Als er ein Jahr vor seinem Tod in einem Interview für einen Bandeira-Jubiläumsband auf sein Verhältnis zu Bandeira angesprochen wurde, weigerte sich Drummond, die Frage zu beantworten – mit der Begründung, er könne sich nicht mit jemandem vergleichen, den er als seinen Meister ansehe (Silva 1989: 5-19). Hinsichtlich der Frage der Qualität präzisiert Luiz Costa Lima, bei der Entwicklung von den Modernisten zu Drummond handele es sich um einen "Prozess der Intensivierung" (Lima 1968: 134-35).

Um diese technische Entwicklung verstehen zu können, ist es nötig, modernistisches Dichten zumindest in groben Zügen zu umreißen. Es ist, nach Gilberto Mendonça Teles, charakterisiert durch: freie Versform, Reimlosigkeit, neue Bilder / neuartige Metaphorik, Fehlen der Interpunktion, "Missbrauch" von Aufzählungen, alogischen Satzbau, Gleichzeitigkeit, Neuerfindung des Epigramms (Teles 1976: 9). Derselbe Autor unternimmt in *A Transformação da poesia de Drummond* (1985) den Versuch einer Periodisierung. Der Prozess der "Formação" vollziehe sich demnach in den Sammlungen *Alguma poesia* und *Brejo das almas* (1930 und 1934), die der "Conformação" umfasse *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A Rosa do povo* (1945) und *Novos poemas* (1947), die der "Transformação" *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1953), *A vida passada a limpo* (1958) und *Lição de coisas* (1962) und schließt mit der "Confirmação" in *Boitempo* I-III (1968-1979), und daneben, auf einer

“zweiten Linie”, *As impurezas do branco* (1973), *Discurso da primavera e Algumas sombras* (1977) und *A paixão medida* (1980).¹

Der erste Band, *Alguma poesia*, eröffnet mit dem *Poema de sete faces*, dessen vielzitierte vorletzte Strophe Kennzeichen sowohl des Modernismus als auch des Drummond’schen Personalstils aufweist:

Mundo mundo vasto mundo,
Se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é o meu coração (*Obra poética* 1: 39).

In formaler Hinsicht fällt zunächst die Anapher auf, die Gilberto Mendonça Teles in *Drummond – a estilística da repetição* (1976) untersucht hat. Auch wenn uns diese bereits bei Bandeira und anderen Modernisten begegnet, kann Teles zeigen, wie systematisch Drummond dieses Stilmittel einsetzt und seinen Funktionsbereich über die modernistische Imitation spontanen, alltags- bzw. volkssprachlichen Sprechens hinaus erweitert. Ferner zeigt sich der Dichter bereits in diesem frühen Gedicht als versierter Reimer: “Rai-(mundo)” – “(se)ria” – “rima” – “(se)ria”, mit den Variationen *perfeita, simulada, diptongada / atenuada* und *pobre*. Hécio Martins, der in seiner grundlegenden Studie *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade* auf die Klassifikation der *rima parcial* von Díez Echarrí zurückgreift (Martins 1968: 33-34), hat deren Variationsbreite bei Drummond die angemessene Beachtung verschafft.

Bemerkenswert ist in der zitierten Strophe jedoch nicht das Auftreten von Reimphänomenen an sich, sondern vor allem der ironische Umgang mit ihnen. Wissend um ihre ästhetische wie ideologische Problematik verwendet sie Drummond nun wie in einem typisch modernistischen *poema-piada*, das eben darum fast schon keines mehr ist: Die Absurdität des zweiten Verses mit dem – wie der Irrealis verrät – offenkundig ebenso billigen wie an den Haaren herbeige-

1 Die meisten expliziten oder impliziten Periodisierungen sind diesem Schema ähnlich, wobei man generell eher zu einer Dreiteilung mit den Schnitten bei *A rosa do povo* und *Lição de coisas* tendiert, wohl nicht zuletzt aufgrund eines formalen Parallelismus, der sorgfältigen Komposition in zehn Teilen, wie sie von Iumna Maria Simon in einem fruchtbaren Rückgriff auf den russischen Formalismus gründlich dargelegt wurde (Simon 1978). Die “fase da conformação” ist der Moment, in dem die dem Modernismus zuzurechnende Sprechweise dem Personalstil Platz macht und in dem Drummond bereits Einfluss auf seine Epoche ausübt (Teles 1985: 199).

zogenen Reimnamen "Raimundo" wird sofort im nächsten Vers als Scheinlösung demaskiert. Das Ich kann sich keinen Reim mehr auf die Welt machen, denn poetischer Wohlklang und problematische Wirklichkeit sind nicht mehr zu harmonisieren. Diese Kluft überbrückt die Drummond'sche Ironie, indem sie sich gleichermaßen auf modernistische Dogmata bezieht. Zwar funktioniert der einfache Reim nicht mehr, doch sind hier gerade die *rima imperfeita* und die *rima pobre* effizient als Ausdruck der Situation des Ichs in der Welt. In den korrespondierenden Versschlüssen "solução" und "coração" haben wir neben der perfekt reimenden, betonten Schlussilbe: Übereinstimmung im Vokal der Propenultima bei *consonancia simulada* (Díez Echarri) und in der Penultima Dissonanz u.a. Drummond komprimiert hier also den formalen Grundgedanken der Integration von Harmonie und Dissonanz auf diese beiden Wörter. Fast konzeptistisch zu nennende Wortspiele wie "chama(sse)" – "Rai(mundo)" – "sol(ução)", zeigen nicht nur, mit welcher Meisterschaft der junge Drummond im mikroskopischen Bereich operiert und wie weit er sich schon in diesem frühen Gedicht vom ideologischen Kern des Modernismus entfernt hat. Das bereits um 1924-1925 entstandene und 1928 in der *Revista de Antropofagia* erschienene und 1930 in *Alguma poesia* aufgenommene Gedicht *No meio do caminho* dürfte eines der meistkommentierten der brasilianischen Literaturgeschichte sein, wie die von Saraiva und Drummond veranstaltete Sammlung von Reaktionen belegt (Saraiva 1967). Die Reaktion der zeitgenössischen Kritik wertet Teles als Indiz dafür, dass es Drummond hier gelungen sei, den modernistischen Ansatz der Wiederherstellung des Kontakts mit dem Publikum zu verwirklichen (Teles 1976: 19, 85-86):

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra (*Obra poética* 1: 61).

Der erste Eindruck von "Irritation und Erleuchtung", den das noch unveröffentlichte Gedicht Mitte der zwanziger Jahre auf den Autor von *Macunaíma* machte (Mário de Andrade in: Saraiva 1967:

61), scheint sich nicht durch Gewöhnung abgeschwächt zu haben, und so beschreibt Silviano Santiago in seinem Nachwort die Gedichte der Sammlung *Farewell* noch 1996 in denselben Kategorien. Tatsächlich scheint die zyklische Wiederkehr der Satzblöcke, ihre Unterbrechung und ihre umso obsessivere Wiederaufnahme buchstäblich aus nichts gemacht zu sein. Die Absicht ergibt sich aus dem Kontrast der “pedra” mit dem an Komplexität der Sinnbezüge nicht zu überbietenden poetischen Kosmos der *Divina Commedia*, auf deren ersten Vers hier angespielt wird.² Die extreme Reduktion des poetischen Materials und die substanzielle Bedeutungslosigkeit der verwendeten Wörter sind Voraussetzung für ihre Aufladung mit poetischem Gehalt durch die Wiederholung selbst. Der einmal zufällig vorgefundene, unscheinbare, materiale Stein wird durch seine ostentative Evokation zur Chiffre für Gefundenes und Erinnertes. Die angesichts der Alltäglichkeit des Gegenstands absurd erscheinende “Einmaligkeit” des Ereignisses wird durch ihre sprachliche Reproduzierbarkeit aufgenommen in den Zyklus und erlangt existenzielle Autonomie, weshalb der Erinnerungsvorgang nicht anders als negativ ausgedrückt werden kann: “não esquecerei”. Die Banalität von Ereignis und Gegenstand wird in der Dichtung transzendiert.³ Auch wenn hier dieselben Kunstmittel verwendet werden wie von den Modernisten in ihren Nonsensgedichten – eine solche poetische Metaphysik geht weit über deren denunziatorische Ziele hinaus. In dem Gedicht aus *Brejo das almas*, in dem in Nachbarschaft zu dem sarkastischen *Hino nacional* die Sprache der Demagogen entlarvt werden soll, nutzt Drummond ein ähnliches Verfahren:

Oh! sejamos pornográficos
(docemente pornográficos).
Por que seremos mais castos
que o nosso avô português? (*Obra poética* 1: 127).

Das Gedicht, dessen alltagssprachlichen Aspekten Antônio Houaiss hinsichtlich ihrer modernistischen Motivation eine genauere Untersuchung widmete (Houaiss 1976: 64-70), arbeitet mit dem “gelehrten, aber bereits vulgarisierten Proparoxytonon” (Houaiss 1976: 65) “pornográficos”. Dessen gelehrte Herkunft und prosodischer

2 Hierin ist Saraiva zu folgen, der trotz Drummonds Angabe, er habe die *Commedia* zu jenem Zeitpunkt noch nicht gelesen, davon ausgeht, dass der erste Vers hinlänglich bekannt war (Saraiva 1967: 10).

3 Zur Fortune siehe Saraiva (1967: 172-180).

Bombast stehen in krassem Gegensatz zu seiner Inhaltsleere, die letztlich auf den gesamten demagogischen Sprachgestus des Kontextes durchschlägt. Insofern ist José Guilherme de Merquior nur bedingt zuzustimmen, wenn er, *Em face* und *Hino nacional* vergleichend, zu dem Ergebnis kommt: “O anticonformismo modernista se fez sentir vivamente e de início contra o progressismo ufanista, satirizado no *Hino nacional*. A linha evasioneira sofre uma metamorfose libertina” (Merquior 1976: 36). Dies hieße, die angestammte Semantik von “pornográficos” allzu ernst zu nehmen – und damit die Pointe zu verpassen. Während nämlich “pedra” und “caminho” sich semantisch durch die Wiederholung ausdehnen, weckt “pornográfico” aufgrund seines völlig unvermittelten, unmotivierten, ja schockierenden Auftretens Erwartungen, die mit jeder Wiederholung enttäuscht werden. Das Wort entleert sich zunehmend nicht nur des emotionalen Gehalts, sondern jeglicher Bedeutung. Auch seine lautliche Attraktivität erzeugt durch ihren Kontrast mit der semantischen Hohlheit zunehmend Dissonanz und entlarvt bereits in der zweiten Hälfte der ersten Strophe die Absurdität des historischen Vergleichs mit dem Mutterland: Differenz allein ist kein Fortschritt, zwischen intellektueller Hochstapelei und Pseudoliberalismus gähnt die Leere. Bereits die drei zitierten Beispiele lassen die eminente Rolle erkennen, die der Ironie zukommt. Luiz Costa Lima macht aus der Ironie, dem “princípio-corrosão”, geradezu den Schlüssel zum Verständnis des Gesamtwerks:

Corrosão como a empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absenteísmo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta (Lima 1968: 136).

Die Drummond'sche Ironie ist daher “uma faca bigume: corrosiva e reveladora” (Lima 1968: 152). Insbesondere bis *A Rosa do povo* ist dieser Ansatz durchaus fruchtbar, auch wenn die Kritik von Houaiss, das Werk werde hier zunehmend zum Rohmaterial für eine sich verselbstständigende Theorie, die es eigentlich erklären sollte, berechtigt erscheint (Houaiss 1976: 45).

Zum Teil mag dieser Eindruck aber auch dadurch entstehen, dass Drummonds Dichten ab *A Rosa do povo* (1945) eine neue Wendung nimmt und reflexiver wird, wofür das Valéry-Motto von *Claro Enigma* (1951) symptomatisch ist: “Les événements m'ennuient”. Limas methodologisches Instrument ist der nun erst recht reflexiven

Ironie nicht hinreichend angepasst – was in gewisser Weise erstaunt, denn sie bleibt weiterhin das Erkenntnisinstrument, als das Lima sie eingangs charakterisiert hat. Bereits in *O lutador* aus dem der *Rosa* vorausgehenden Buch *José* (1942) hatte Drummond den Schaffensprozess als Kampf dargestellt und auf dieses Gedicht passt, was Lima mit Blick auf Benjamins Baudelaire-Studie sagt: “A partir deste instante, a linguagem poética deixa de ser doada ao poeta. [...] O seu talento deixa de ser um instrumento tradutor de experiências e expectativas comunitárias” (Lima 1968: 184).

Die nun beginnende Phase der systematischen Exploration semantischer Felder und der Vervollkommnung der technischen Mittel (bei Teles: “conformação”) insbesondere in der Sammlung *Lição de coisas*⁴ fasziniert die jüngere Dichtergeneration: Jedenfalls übt insbesondere das Gedicht *Isso é aquilo* aus der Sammlung auf die jüngere Generation einen starken Einfluss aus, die es aus der Perspektive des Konkretismus liest. So bezeichnet es Haroldo de Campos als “poema dicionário dos acasos de composição, a girar sobre si mesmo num eixo mallarmaico, sem dúvida alguma um dos pontos mais altos da poesia brasileira” (Campos 1967: 42-43).

Neben Campos will noch eine ganze Reihe von Dichtern und Kritikern hier den Einfluss Mallarmés erkennen,⁵ wofür sich jedoch wohl kaum konkrete Belege finden lassen. Vielmehr scheint es sich um einen antonomastische Umschreibung für eine intensive Beschäftigung mit dem Sprachmaterial zu handeln. Lima ist sicher zuzustimmen, wenn er sagt, das Programm Mallarmés sei von Drummond nicht radikal verfolgt worden, denn weder dringe die Syntax ins Esoterische vor noch habe das Nichts bestimmende Funktion (Lima 1968: 193-194). Allein diese Differenzen ließen sich beliebig ergänzen. In metaphysischer Hinsicht ist keinerlei Verwandtschaft erkennbar. Die Dichtung Drummonds bleibt Lima zufolge bewusst

4 In komparatistischer Hinsicht ist nicht eindeutig festzustellen, inwiefern der Titel *Lição de coisas* auf Francis Ponges *Parti pris des choses* und/oder João Cabral's *Lição de poesia* (in *O engenheiro*) anspielt. Denkbar wäre auch, dass er Éluards *Une leçon de morale* konterkariert, denn die für die Redemokratisierung erwartete Rückkehr zur sozialkritischen Literaturkonzeption ist ja bekanntlich ausgeblieben. Danach soll sich Drummond Teles zufolge wieder vornehmlich Themen der Kindheit und der Erinnerung zuwenden, allerdings unter anderen, noch darzustellenden metalinguistischen Prämissen (Teles 1985: 203-204).

5 Vgl. die Zitate von Décio Pignatari et al. bei Simon (1978: 51).

“unrein”. Wohl aber verlagere sich die Ironie – das “princípio-corrosão” – ins Vorfeld der sprachlichen Formulierung. Ergiebiger wäre daher eine Interpretation von Gedichten wie *Isso é aquilo* im Lichte des “palavra-puxa-palavra”, wie es bereits 1955 von Othon Moacyr Garcia als Kompositionsprinzip Drummonds analysiert wurde, und andererseits ein Vergleich mit den Techniken der genannten Konkretisten selbst. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich nämlich, dass die auf den kreativen Prozess selbst reflektierenden Texte inhaltlich und formal von den früheren keineswegs so radikal abweichen wie dieser Enthusiasmus vermuten lässt; so greift die als programmatisch angesehene *Consideração do poema* auf die Jagd- und Kampfmetaphorik des *Lutador* aus José zurück, während das zum Reim Geäußerte an das zitierte *Poema de sete faces* erinnert:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
Ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas, e
las saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis (*Obra poética* 2: 39).

Ein bedeutender Unterschied liegt allerdings darin, dass in der *Consideração* der Bezug zur Welt fehlt. In gewisser Weise ist die Sprache als Objekt an ihre Stelle getreten. Der Widerspruch ist kein objektiver mehr, er verdankt sich nicht mehr der Inkongruenz von Welt und dichterischer Sprache, sondern er wird erzeugt: Den inhaltlichen Aussagen “Não rimarei” und “incorrespondente” wird am Ende derselben Verse formal zuwidergehandelt. Im nächsten Vers wird das Verfahren umgekehrt, wenn der erklärten Absicht “Rimarei” der objektive Nicht-Reim “carne” gegenübersteht. Allgemein wird die *Consideração* mit der unmittelbar darauf folgenden *Procura da poesia* als Einheit betrachtet:

Não faça versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários,
os incidentes pessoais não contam.
[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 São paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los (*Obra poética* 2: 42).

Unverkennbar ist hier die Ablehnung von Gelegenheits- und Erlebnislyrik. „Acontecimento“ markiert hier als Schlüsselwort die Position dieses programmatischen Gedichts auf der Achse zwischen jenem abstrakten „acontecimento“ aus *No meio do caminho* und dem Valéry-Motto für *Claro enigma*. Die zweite Strophe schildert den technischen Aspekt der Versifikation, jenes Streben nach formaler Vollkommenheit, nach „sabedoria artesanal“ (Houaiss 1976: 20). *A Rosa do povo* ist dementsprechend auch die erste erkennbar strukturierte Sammlung, wie Iumna Maria Simon in ihrer gründlichen Studie *Drummond: uma poética do risco* (1978) aufzeigt. Trotz des in den programmatischen Gedichten eingangs der Sammlung ausgedrückten Ringens um formale Meisterschaft gibt Drummond Simon zufolge die Vorstellung von Dichtung als evasionistischer Praxis auf und konzipiert sie als Teilnahme an der Geschichte (Simon 1978: 71). Diese Wende wird in Gedichten wie *Nosso tempo* spürbar, die deutlich von Limas „corrosão“ geprägt scheinen.

Este é o tempo de partido,
 tempo de homens partidos.
 [...]
 O poeta
 declina de toda responsabilidade
 na marcha do mundo capitalista
 e com
 suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
 promete ajudara destruí-lo
 como uma pedreira, uma floresta, um verme (*Obra poética* 2: 56).

Während für Lima korrosive Ironie selbst ein Akt der Integration des Dichters in den historischen Prozess darstellte und Simon zufolge Drummond „freudig“ die Idee aufnimmt, dass Poesie Partizipation bedeute (Simon 1978: 71), zielt das Gedicht noch in eine ganz andere Richtung: Die „zweischneidige Klinge“ der Ironie erfüllt, wenn wir uns die sinnreiche Paronomasie „partido“ – „partidos“ ansehen, ihre entlarvende Funktion weiter, doch wird im achten Teil des Gedichts dieses Engagement auf das poetisch Mögliche reduziert. Gleich zu Beginn der Strophe äußert der Dichter Skepsis hin-

sichtlich der Bedeutung seiner Kritik, vielleicht auch hinsichtlich der sozialen Reichweite von Poesie überhaupt. Diese theoretische Position ist vom Publikum verstanden worden (Ramos 1970: 127). Dies ist deutlich etwa in dem beeindruckenden Gedicht über die Ermordung Martin Luther Kings, *O morto de Mênfis* (in *Verbiprosa*):

A arma branca
e o alvo preto
não cabem
no soneto.
[...]
Fica no ar
o som
do verbo matar.
[...]
O morto de Mênfis
continua a amar.
Ninguém mais o pode
matar (*Obra poética* 8: 135).

Da die raffinierten Reimverfahren bereits anhand anderer Beispiele herausgearbeitet wurden, möge hier der Hinweis auf das sinnreiche Spiel mit den Antithesen genügen: “arma branca”, die Stichwaffe, aber auch: die Waffe des Weißen, und der schwarze Mensch als Ziel stehen sich ebenso gegenüber wie “amar” und “matar”. Was bleibt von der Tat, ist “o som do verbo matar”. Doch handelt es sich nicht nur um eine “objektive” Ablösung des Lauts selbst von seinem Ursprung wie in Loras *El grito* aus dem *Poema del Cante Jondo*: “La elipse de un grito / va de monte en monte” (Lorca 1978: 109): Der flüchtige Laut existiert nicht einmal mehr als physikalisches Phänomen, sondern nur noch in der poetischen Reminiszenz, als Dichterwort, suspendiert, auf einer metaphysischen Zwischenstufe zwischen Geschichte und Dichtung, auf der der historische Kern des Ereignisses nicht mehr als der unverzichtbare Rest eines Substrats ist. Der Laut verhallt nicht einfach, sondern Tat und Intention gehen mit dem Treffen des Ziels an ihrer Wirkung zugrunde. Eben diese Vernichtung des Physischen und seines historischen Zusammenhangs ist geradezu die Voraussetzung für das Überleben der Idee der Liebe – im Gedächtnis der Poesie. Denn es handelt sich keineswegs um ein einfaches Gelegenheitsgedicht über das historische Ereignis X, sondern letzten Endes wieder um Metapoesie in mystischer Tradition: “Matar” ist die Tötung, “amar” steht für die unauslöschliche Substanz, über die zu wachen der Dichter berufen ist.

Das Ringen um den poetischen Ausdruck setzt sich fort in Gedichten wie dem folgenden, *A palavra* aus *Paixão medida*, das sich direkt auf das zitierte bezieht, indem es das Bild des Wörterbuchs wieder aufgreift:

Já não quero dicionários
consultados em vão.
Quero só a palavra
que nunca estará neles
nem se pode inventar.
Que resumiria o mundo
e o substituiria (*Obra poética* 4: 250).

Die Suche nach dem Ausdruck ist nun an dem Punkt angekommen, an dem die Materialität des Wörterbuchs – interessanterweise ganz im Sinne der futuristischen Forderung Marinettis – abgelehnt wird als letzter Kontakt der Sprache mit der Dingwelt. Doch auch inhaltlich erhält die dichterische Tätigkeit eine neue Qualität: Die Vergeblichkeit der Suche im Wörterbuch beruht auf der Tatsache, dass hier nur viele Einzelwörter zu finden sind. Der Dichter aber ist auf der Suche nach dem absoluten Ausdruck, der nicht nur die Weltformel darstellte, sondern die Welt selbst überwände. Dies ist die postmodernistische Variante von “mundo mundo vasto mundo / mais vasto é o meu coração”. Die auf konkrete Erfahrung gegründete Skepsis hinsichtlich der Realisierbarkeit der künstlerischen Ambitionen weicht in den letzten Sammlungen einer radikaleren Perspektive: der Gewissheit des Scheiterns am Absoluten und der Annahme der Suche an sich als Aufgabe des Dichters, wie etwa in *A palavra mágica* aus *Discurso de primavera e Algumas sombras*:

Procuro sempre,
e minha procura
ficará sendo
minha palavra (*Obra poética* 8: 169).

So sind schließlich auch die philosophischeren Gedichte, die manche Kritiker als für die neue Phase bestimmend herausstellten, letztlich weniger Ideenlyrik als Exkurse in die Geschichte ganzer semantischer Felder. So lautet der Titel eines solchen Gedichts aus *A vida passado a limpo* bezeichnenderweise *Especulações em torno da palavra homem*:

Mas que coisa é homem,
 que há sob o nome:
 uma geografia
 um ser metafísico?
 uma fábula sem
 signo que a desmonte?
 [...]
 Que milagre é o homem?
 Que sonho, que sombra?
 Mas existe o homem? (*Obra poética* 8: 193).

Der Text wird inhaltlich wie formal durch die Frage konstituiert, fast meint man Zeuge eines Selbstgespräches des Dichters zu sein, der sein Wörterbuch zu Rate zieht. Nachdem mehrere Bereiche durchsucht worden sind, ohne eine einfache Antwort zu zeitigen, schließt der Dichter – der bereits zuvor auf eine ganze Reihe klassischer *loci* wie den Homomensura-Satz des Protagoras aus dem platonischen *Theaitetos* angespielt hat – mit drei Fragen, die zugleich auf drei andere Texte verweisen. Die erste Frage verweist auf die in romanischen Ländern verbreitete, wenngleich problematisch einseitige Übersetzung des griechischen Adjektivs δεινός in den ersten Versen des ersten Stasimons der *Antigone*: “πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδ’ ἐν ἄνθρωπῳ δεινότερον πέλει” (Sophokles 1957, vv. 332-33).⁶ Der zweite Vers löst die pindarische Formel aus der 8. *Pythia* – “σκιὰς ἄναρ ἄνθρωπος” auf.⁷ Die letzte Frage ist parallel zu derjenigen nach der brasilianischen Identität, die schon *Hino nacional* aus *Brejo das almas* beschließt: “E acaso existirão os brasileiros?”. Bemerkenswert ist hieran Folgendes: Die Texte der Klassiker werden atomisiert – es bleibt übrig das einzelne Wort, gleichsam ein in ein imaginäres Wörterbuch eingetragenes Synonym. Auch hier endet die Suche ergebnislos, schließlich wird sogar die Berechtigung der Frage selbst infrage gestellt. Was jedoch bleibt, ist die Jahrtausende alte Tradition des Fragens selbst, die fortgeschrieben wird trotz ihrer Vergeblichkeit. Wenn auch diese Suche gescheitert ist, sie hat ihre poetischen Spuren hinterlassen, die Flüchtigkeit der unvollendeten Aufgabe selbst ist dem Strom der Zeit entrissen durch ihre Verdichtung.

Reduktion und Abstraktion am Objektpol entspricht auch eine besondere Konzeption des lyrischen Ichs. Antônio Cândido setzt vielleicht den Akzent nicht ganz richtig, wenn er pointiert formuliert,

6 Hölderlin übersetzt es mit “ungeheuer” (Hölderlin 1961: 1204).

7 Pindar (1935), v. 95/96 – “eines Schattens Traum / [ist] der Mensch”.

das Ich sei für Drummond “eine Art unvermeidbare poetische Sünde” (Cândido 1970: 97). Tatsächlich verschwindet es besonders aus den thematisch “anspruchsvolleren” Gedichten, wie den *Especulações*. Drummond ist sich jedoch der Bedeutung des Ichs als lyrisches Erkenntnissubjekt durchaus bewusst. Eben darum kann es wie alle anderen Elemente von seinem Ursprung abgelöst und stilisiert werden, was besonders in den zahlreichen autobiografischen Gedichten auffällt, die für den Bildband *Drummond – frente e verso* zusammengestellt wurden (Monteiro / Kaz 1989). Es mag auch gerade diese Stilisierung gewesen sein, die Drummond davor bewahrt hat, in seinen soziopolitischen Gedichten den “richtigen” Gehalt über die formalen Kriterien zu stellen.⁸ Cândido gesteht immerhin zu, dass

A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manoel Bandeira. O modo espontâneo com que este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, para quem o eu é uma espécie de pecado inevitável, em que precisa incorrer para criar (Cândido 1970: 97).

Dies würde auch Drummond so sehen, wie seine zahlreichen Gedichte an Bandeira belegen. Sein gesamtes poetisches Werk ist, wenn man so will, der Versuch, diese Wirkung zu verstehen und sie bewusst zu erzeugen. Aber er weiß auch, dass die poetische Qualität nicht allein in der Natürlichkeit liegen kann, da durch die Alltäglichkeit der Gegenstände der Eindruck einer künstlerisch überformten Umgangssprache entsteht. Drummond dichtet das Dichten immer mit, immer will er das Gedicht als solches erkennbar machen, es von der Welt isolieren, damit es sich umso leichter von seinem Ursprung ablöst. Dies entspricht einer der *ars longa*-Topik zuzurechnenden Vorstellung, die er in *Desligamento do poeta (As impurezas do branco)*, einem dieser Bandeira-Gedichte, beschreibt:

Sua poesia pausa no tempo.
Cada verso, com sua música
e sua paixão, livre de dono,
respira em flor, expande-se
na luz amorosa.
[...]

8 Als eine wichtige literarhistorische Scheidelinie ist hier die brasilianische Maikowski-Rezeption zu nennen.

A circulação do poema
sem poeta: forma autônoma
de toda circunstância,
magia em sí, prima letra
escrita no ar, sem intermédio,
faiscando,
na ausência definitiva
do corpo desintegrado.
Agora Manuel Bandeira é pura
poesia, profundamente (*Obra poética* 4: 171).

Die Poesie Manuel Bandeiras hat also jenen abgelösten Zustand erreicht, den Drummond in seinen theoretischen Gedichten als Idealzustand bezeichnet, immer wieder und in ähnlichen Bildern des Kreisens und Fluktuierens, besonders in dem Band *Lição de Coisas*, der nach der *Rosa do povo* als zweiter Wendepunkt angesehen wird. So im fünften Teil des einleitenden Gedichts *A palavra e a terra*:

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e toma
infinitamente a nascer. O pó das coisas
ainda é um nascer em
que bailam mésons.
E a palavra, um ser
esquecido de quem o criou: flutua,
reparte-se em signos – Pedro, Minas Gerais, beneditino –
para incluir-se no semblante do mundo.
O nome é bem mais do que o nome: o além-da-coisa,
coisa livre de coisa, circulando.
E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,
Cálculos (*Obra poética* 3: 235).

Bemerkenswert ist hinsichtlich der oben angesprochenen Bildlichkeit, dass es sich um eine "reflexive" handelt. War nämlich die Bewegung in den ersten Bänden mittels modernistischer Techniken – insbesondere der Anaphern und alliterierender Aufzählungen – in die poetische Sprache selbst integriert, so werden diese früher ausgiebiger genutzten Mittel nun ökonomischer eingesetzt und in ein Spannungsverhältnis zum Gehalt gebracht. Dieses Verfahren, das man etwa als "technische Ironie" bezeichnen könnte, soll allzu große, tautologische Kongruenz von Inhalt und Form verhindern. Der Vergleich mit frühen Gedichten wie *No meio do caminho* aber zeigt, dass die Dissonanz zwischen Form und Welt dort expliziert werden musste ("rimarei – não rimarei"), weil das Gedicht selbst den Abgrund zwischen Dichtung und Wirklichkeit nicht mehr zeigen geschweige denn überwinden konnte. Trat das modernistische Gedicht

als autonomes in bewusst gewollten Widerspruch zur Welt, geschah dies noch auf einer "materiellen Ebene".

Drummonds revolutionäre Idee besteht dagegen in seinem Streben nach vollkommener sprachlicher Absorption von Welt und Ich im Gedicht. In *Desligamento* wird noch eine weitere Thematik angesprochen, unter deren Zeichen der postume Band *Farewell* stehen wird – der Tod. Und zwar unter einem doppelten Aspekt, der den beinahe spielerischen ironischen Umgang mit ihm erklären mag: Parallel zu seiner "normalen", altersbedingten Degeneration erlebt Drummond denselben Vorgang im Zeitraffer an seiner krebskranken Tochter Maria Julieta, die er nur um zwölf Tage überleben soll. Unter dem Zeichen der schwindenden Lebenszeit entstehen Gedichte von bedrückender Unmittelbarkeit. Entgegen der von Cândido mit einer gewissen Berechtigung festgestellten Tendenz zur Zurücknahme des lyrischen Ichs zeigt dieses in *Acordar, viver* seine Wunden mit einer aufgrund des Kontrasts mit den früheren Ichs schon fast wieder stilisiert wirkender Offenheit, einer Direktheit, die die Differenz zwischen lyrischem Ich und Drummond als Person verwischt:

Como acordar sem sofrimento?
 Recomeçar sem horror?
 O sono transportou-me
 àquele reino onde não existe vida
 e eu quedo inerte sem paixão (*Farewell*: 18).

Im dem unmittelbar auf dieses folgende Sonett greift Drummond die Thematik in einem Vers von Camões auf, *A grande dor das cousas que passaram*, v. 6 des Sonetts *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (Camões 1980: 164-65). Unter dem pastichierenden Sprachgestus findet eine Anverwandlung des eigenen Stils an denjenigen Camões' statt, sodass kein Hybrid, sondern ein perfektes Amalgam entsteht, so wie auch der frühe Machado de Assis-Cento *Quadrilha* aus *Alguma poesia* (*Obra poética* 1: 82) zunächst nicht als solcher erkennbar ist. Wie in *Acordar, viver*, so werden auch hier in *A grande dor* die Grenzen des lyrischen Ichs überschritten, allerdings diesmal nicht in Richtung der Person Drummonds, sondern in Richtung eines anderen lyrischen Ichs. In der Verschmelzung der Stile durchdringen sich die Existenzen beider Dichter. So werden räumliche und zeitliche Komponenten des Stils als akzidentiell erkennbar und es bleibt die überzeitliche dichterische und menschliche Substanz des Erlebens.

Auf den engen Zusammenhang von Erinnerungs- und Liebesmotivik bei Drummond hat Affonso Romano de Sant'Anna hingewiesen, der *Amor e Marte* in seiner auf den Aspekt der Zeit fokussierten Studie des ihm vorliegenden Gesamtwerks ein eigenes Kapitel widmet (Sant'Anna 1980: 174-78). Bisher nicht untersucht ist, dass in der Produktion der achtziger Jahre und insbesondere den postumen Werken die Intensität der Auseinandersetzung mit dieser Thematik stetig zunimmt. Offenkundig wird dies – wie bereits das zitierte *Acordar, viver* erkennen lässt – in dem programmatisch betitelten Band *Farewell*. Während sich das Ich in Gedichten wie *Desligamento*, *Liberdade* oder *Elegia a um tucano morto* (*Farewell*: 48, 64, 53) direkt mit dem Wesen des Todes auseinandersetzt, ist dieser in anderen nur die stillschweigende Prämisse für Erinnerung, d.h. der Überführung physischer Gegenstände in den poetischen Aggregatzustand. Ist in dem Camões-Gedicht das Gedenken der Geliebten durch die Renaissance-Reminiszenzen der überzeitlichen Aussage entsprechend in die Nähe des Topischen gerückt, so hat die im Titel wahrscheinlich auf Joaquim Cardozos Kurzzyklus *Aparição da rosa* aus *Signo estrelado* anspielende *Aparição amorosa* einen Hauch von Inês de Castro und romantisch-gruseliger Geisterseherei:

Doce fantasma, por que me visitas
como em outros tempos nossos corpos se visitavam?
Tua transparência roça-me a pele, convida
a refazermos carícias impraticáveis: ninguém nunca
um beijo recebeu de rosto consumido.

Mas insistes, doçura. Ouço-te a voz,
mesma voz, mesmo timbre,
mesmas leves sílabas,
e aquele mesmo longo arquejo
em que te esvaías de prazer,
e nosso final descanso de camurça.

Então, convicto,
ouço teu nome, única parte de ti
que não se dissolve
e continua existindo, puro som.
Aperto... o quê? a massa de ar
em que te converteste
e beijo, beijo intensamente
o nada (*Farewell*: 28).

In dieser Erscheinung fließen die beiden zentralen Themenkreise der Sammlung zusammen: Leib – Seele und Eros – Thanatos. Durch den Erinnerungsvorgang wird ein Koordinatensystem aufgespannt, in

das die zentralen Vokabeln einzuordnen sind. Die Haut markiert als Begrenzung des Körpers auch die sensible Grenze zwischen den Realitäten – die durch die paradoxe Berührung. In diesem Moment der flüchtigen Berührung ist die Erscheinung so intensiv, dass sie fast in den Bereich der Wirklichkeit einzudringen vermag (“roça”). Das Ich fühlt sich seinerseits zur Transgression herausgefordert (“convida a refazermos”), die jedoch unmöglich ist (“impraticáveis”). Doch die Erscheinung “insistiert” und intensiviert sich mit der Erinnerung der Stimme. Diese beschwört die Erinnerung der erotischen Ekstase herauf, dem Wendepunkt zu *unio mystica*. Das Vergehen vor Lust in der *petite mort* und der reale Tod durchdringen sich, bis die Grenzüberschreitung gelingt, besser gesagt, bis die Grenze selbst verschwindet. In dieser zweiten Strophe ist der Ton konsequenterweise für einen Moment ganz unironisch, ja er wirkt geradezu authentisch, weil er ganz frei ist von jenem makabren Humor im pathetisch-archaisierenden Sprachgestus des sentenziösen Hyperbatons der ersten Strophe “nunca ninguém o beijo recebeu de rosto consumido” und der desillusionierenden Trockenheit der dritten “a massa de ar em que te converteste / e beijo, beijo intensamente o nada”. Auch hier sind die Ideen des “desligamento”, des Tons, des Gedächtnisses, der Magie der Stimme bzw. Sprache der früheren und frühesten Gedichte präsent, sie werden jedoch noch radikalisiert in der Fantasie der Transgression. Die Realisierung des dichterischen Traums – im phänomenologischen Sinne “ein-klammernde” Ironie garantiert die Rettung des Traums. Der Vers “e beijo, beijo intensamente o nada” ist eine sarkastische Bilanz des eigenen Wegs, deren Dichte der Ent-Täuschung entspricht: am Anfang die modernistische, instensivierende Anapher, die Reflexion im Adverb und am Ende das Nichts.

Aber auch Letzteres wird noch von der Drummond’schen Ironie erfasst, indem die Intensität des Begehrens Autonomie erlangt: Der Vernichtung auch noch der Erscheinung des Du folgt die – mehr platonische als freudianische – Sublimierung des Begehrens einem dichterischen Streben nach Perfektion, das nicht zufällig an Petrarca gemahnt: Poetische Sublimation bedeutet keine neue Phase, sondern Kontinuität, sofern das Gedächtnis der Stimme und der fleischlichen Begegnung der Geliebten lebendig ist, wie die physischen Reaktionen des Ichs zeigen. In einem weiteren Sinn, abstrakter gedacht, steht die Geliebte für die Welt, ihre übersinnlich-sinnliche Erscheinung

und die liebende Erinnerung reflektieren ein aus der Distanz kaum mehr anders als ironisch zu beschreibendes Weltverhältnis des Ichs. Um die Lyrik der postumen Sammlung *O amor natural* besser zu verstehen, ist ein Rückgriff auf ein Gedicht sinnvoll, das einer Sammlung den Namen gibt, *A paixão medida*:

Trocaica te amei, com ternura dáctila
e gesto espondeu.
Teus iambos aos meus com força entrelacei.
Em dia alcmânico, o instinto ropânico
rompeu, leonino
a porta pentâmetra.
Gemido trilongo entre breves murmúrios.
E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia? (*Obra poética* 4: 216).

A paixão medida beruht auf der ebenso einfachen wie effizienten Idee, die in der Moderne fragwürdig gewordenen Adjektive eines sonst eher banalen Liebesgedichts durch *termini technici* der antiken Metrik zu ersetzen. Welche Wirkung Drummond durch diesen Kunstgriff erreicht, lässt sich am einfachsten im Vergleich mit dem zuvor besprochenen “pornográfico” ermessen. Diente dort die offensichtlich dekontextualisierte Verwendung des kultistischen, semantisch eindeutigen Adjektivs dazu, die obszöne Hohlheit des politischen Diskurses bloßzustellen, so wirkt die Übertragung der lexikalischen Exotismen in dem künstlich unspektakulären Kontext eines Standard-Liebesgedichts in hohem Grade expressiv. Gerade der Kontrast zwischen dem neutralen Gerüst und dem in diesem Sinne aufgrund seiner Besonderheit eindeutig noch nicht besetzten, aber zugleich außerordentlich sonoren Vokabular wirkt nachhaltig stimulierend. Es wird gleichsam das semantische und expressive Potenzial eines ganzen Wortfeldes freigesetzt, etwa in der “leonino” vorbereitenden, durch das Enjambement noch dramatisierten, onomatopoetischen Alliteration “ropânico rompeu”. Unabdingbar für das Funktionieren dieser Strategie ist die Tatsache, dass die fachsprachliche Bedeutung des Terminus nicht auch noch auf der formalen Ebene des Gedichtes reproduziert wird, was zumindest denkbar gewesen wäre.

Als Ausnahme hierzu leitet die Wortverbindung “ternura dáctila” ein “palavra-puxa-palavra” ein: In den “iambos” dürften die französischen *jambes* versteckt sein und in “leonino” das Raubtier. Wenn-

gleich “alcãmica” als Bezeichnung für eine Unterklasse von Epimikta belegt ist, wird in dieser *agudeza* wohl den von Alkman gepflegten lyrischen Gattungen entsprechend mit “Alkohol” und “Manie” gespielt. Der *rhopalicus* ist ein Vers mit “anschwellender” Silbenzahl (im Hexameter 1-2-3-4-5), der aufgrund seiner technischen Schwierigkeit insbesondere in der Spätantike etwa in der *Oratio* des Ausonius als manieristisches Bravourstück diente. Komisch wirkt hier die Diskrepanz der poesiegeschichtlichen Raffinesse mit der kruden Materialität: Drummond geht semantisch ent- und remetaphorisierend auf das *proprium* zurück, das Etymon *rhopalos*, das einen Stock bezeichnet, der sich zum Ende hin verdickt – also letztlich eine wörtliche Übersetzung von *pau*.⁹ Der gräzistische Euphemismus für das *membrum virile* ist als Verfahren durchaus den Góngora-Parodien Quevedos ebenbürtig.

Zu Beginn des dritten Teils werden wieder “gemidos” und “murmúrios” durch die Attribute “trilongos” und “breves” sinnvoll ergänzt, die als quantitative Angaben zwar an sich schwach sind, aber im Kontext der expressiven Laute doch einen reicheren Sinn zu entfalten vermögen. Auch dieses Gedicht ist poetologisch relevant: Interessanterweise gibt Drummond nicht nur diese metrischen Begriffe als Lauthülsen zur Assoziation im Kontext des Liebesgedichts frei, er benutzt sie – um in einem modernen lyrischen Text antike poetische Techniken zu evozieren – semantisch. Er greift also nicht auf die Formen zurück, sondern bezieht sich auf sie, reflexiv wie er sich auch auf die Techniken des Modernismus bezieht. Die Vertauschung von Form und Inhalt verdeutlicht nicht nur die Jahrtausende dauernde Verbindung von Erotik, Lyrik und esoterischem Wissen, sondern sie markiert auch den Wendepunkt hinsichtlich der Reinterpretation der Untergattung der Liebesdichtung als Metapoesie, wie sie später in der *Aparição amorosa* begegnet. So wie metrisches Fachvokabular das erotische sinnreich und sinnenfroh ersetzen kann, so wird in den nachgelassenen Gedichten von *O amor natural* ein erotisch-sexuelles Vokabular Poetologisches ausdrücken, dergestalt, dass die Poesie in den ewigen Kreislauf des Sterbens und Werdens zurückfließt. Früher schon hatte Drummond mit den

9 Das Verfahren selbst findet sich bereits – um nur einen Autor zu nennen – bei Martial, der nicht nur ständig mit Catulls “Spatz” (“passer” aus *Carm.* 2) spielt, sondern auch mit dem ursprünglich eher unschuldigen “sesquipedalis”, aus Hor. *AP* 97 (*sesquipedalia verba*) etwa in Mart. 7.14.10.

platonischen *maníai* (= *furores*) gespielt, als er in dem Gedicht *A puta* (in *Boitempo* I) den Wissensdurst über die von der Hetäre zu vermittelnde materielle Erkenntnis hinaus generalisierte und abstrahierte. Der obsessiv reiterierte Wunsch “quero a puta quero a puta” (*Obra poética* 6: 111) in deutlicher Beziehung zu dem eines älteren Gedichts *Quero me casar* in *Alguma poesia* (*Obra poética* 1: 93).

Mit *Quero a puta* nähern wir uns dem Rezeptionsproblem, das erst recht *O amor natural* betrifft, das “pornografische” Segment der Drummond’schen Produktion. Mehr oder weniger gut begründete Argumente decken das ganze Spektrum möglicher Positionen ab, sagen dabei jedoch mehr über die Haltung der Exegeten zum Phänomen erotischer Lyrik oder gar ihre Einstellung zur animalischen Seite unseres Menschseins selbst – als dass sie in zwei Jahrzehnten eine angemessene Würdigung produziert hätten. Und das, obgleich der zeitliche Abstand zum Kontext der Entstehung auch bei der Kritik ein “desligamento” erlauben sollte. Auch da, wo es sich um “Gelegenheitslyrik” handelt, bleibt es große Poesie, die Anspruch hat auf eine angemessene poetologische Rezeption.

Bei aufgeschlossenen Zeitgenossen kann daraus eine durchaus bereichernde Lektüre hervorgehen, wie im Fall von Drummonds Schwiegersohn, dem Argentinier Gonzalo Graña Etcheverry,¹⁰ der etwa das Spektrum der Bedeutungen von *puta* in den romanischen Sprachen aufzeigt (wobei sich solche Vieldeutigkeit im Text nicht unbedingt festmachen lässt), oder in der Dissertation von Maria Lúcia Pazo Ferreira, die – von Drummond selbst unterstützt¹¹ – die mystische Dimension gegen den Pornografie-Vorwurf in Stellung bringt. So geistreich dieser Ansatz ist: Ein durchgängiges mystisches Weltbild ist trotz vorhandener Einzelelemente schwer erkennbar.¹² Die pornografischen Gedichte haben mehrheitlich direkte Parallelen in “offiziellen” Produktionen, stellen jedoch eine Engführung der existenziellen Erfahrungen des Leib-Seele-Dualismus und der Zeitlichkeit dar, der momentanen “Entselbstigung” des Ichs in der Extase und seiner “Verselbstigung” in Erinnerung und poetischem Schaffen. Sie feiern die “Welt als Wille und Vorstellung”, mehr indem sie das Mysterium umkreisen, es ausdrücken, als dass sie versuchten, es zu

10 Zitiert bei Affonso Romano de Sant’Anna in *O amor natural*: 78.

11 Affonso Romano de Sant’Anna in *O amor natural*: 80-81.

12 Drummond ist sicher Al-Nafzaoui näher als den Tantrikern.

definieren. Drummonds Denken vollzieht sich poetisch und erschöpft aus der Tiefe der Tradition. Die Beobachtung Affonso Romano de Sant'Annas (der auch die Motti für "Garnierung" – also so etwas wie Feigenblätter – hält), dies geschehe "como a abonar-se nos clássicos de qualquer pecha de vulgaridade e a procurar neles uma tradição",¹³ unterstellt jedoch ein Bewusstsein der Obszönität und den Vorsatz, ihm zu begegnen. Angesichts der hochartifiziiellen Machart und der Dichte der intertextuellen Bezüge – gerade dort, wo die klassischen Autoren nicht namentlich genannt werden! – ist diese Position wohl nicht haltbar.

Dieses "Hinabsteigen in den Brunnen der Vergangenheit" geschieht jedoch eher auf der Suche nach einer Sprache, die die Universalität des aktuellen Moments, die "Dauer im Wechsel", gültig beschreibt. So beginnt ein Gedicht im Stil von Camões oder Gregório de Matos: "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça / de magnificar o meu membro" (*O amor natural*: 33). Interessanter als der pornografische Handlungskern ist der poetische Vorgang, die *tour de force*, des Rückgriffs auf die Sprache des 16. Jahrhunderts, den Elfsilber als Scheinbeginn eines Sonetts und die Parodie der liturgischen Formel. Dem "gregorianischen" Stil entspricht als parodisterte "posição devota". Aus der parodierten *adoratio* selbst heraus kommt es nun im letzten Vers zur Pointe: "Nunca pensei ter entre as coxas um deus". Die Epiphanie des heidnischen Gottes Priapus ist als Antonomasie zugleich Umkehr des *pars-pro-toto*, mithin ein für Drummond typisches Verfahren der Inversion – und zugleich eine genregemäße Hommage an Martial: "mentula custodis luxuriosa dei" (Martial: 7.91.4).

Aber dies ist nur das Material: Wichtiger ist die schlagartige Erkenntnis, vergleichbar *No meio do caminho*, die in ein Sich-Wundern über das alltägliche und ewige Wunder des Menschseins mündet. Und dieses Menschsein ist dem lyrischen Ich gemein mit allen Menschen, vor allem mit den heidnischen Römern. Gegen die Kürze des Lebens wird die *ars longa* in Stellung gebracht:¹⁴ Wenn – nach

13 Affonso Romano de Sant'Anna in *O amor natural*: 82.

14 Die eigentümliche Spannung zwischen dem unendlichen Augenblick der Ekstase und der als bedrückend empfundenen Zeitlichkeit des Normalzustands wird eindringlich illustriert durch Heddy Honigmanns Dokumentarfilm *O amor natural* (Niederlande/Brasilien 1996), in dem die Regisseurin diese Gedichte in den

Nietzsche – “alle Lust Ewigkeit” will, so kann Dichtung den Moment der höchsten Lust feiern und wie *No pequeno museu sentimental* verewigen: “Vou beijando a memória desses beijos” (*O amor natural*: 57). Ja das Erinnern dient der Evokation vergangener Zeiten, wie in *Ó tu, sublime puta encanecida*:

Queria teus encantos já desfeitos
Re-sentir ao império do mais puro
Teseo, e a da mais breve fantasia (*O amor natural*: 53).

Es handelt sich mithin nicht um Ereignisse im Sinne des Valéry-Mottos von *Claro Enigma* “Les événements m’ennuient”, insofern die Verewigung in der Kunst auf dem Wege des “desligamento” den Moment von seinem Ursprung löst. Auch das Ich ist ein drummondianisch abstraktes, wie von Cândido beschrieben. Dies wird in den Versen “Era manhã de setembro / e / ela me beijava o membro” (*O amor natural*: 8), wo “setembro” – wie bereits “Raimundo” für “mundo” – allein aufgrund seines Reims gewählt wurde. Diese “Mutwilligkeit” unterstreicht wiederum die Beliebigkeit des konkreten Zeitpunkts, sodass sich paradoxerweise gerade die Konkretheit von “setembro” in den beliebigen Augenblick verwandelt, in *den* Augenblick schlechthin. Hier wird das Vergänglichste zum Gleichnis: “Já sei a eternidade: é puro orgasmo” (*O amor natural*: 35).

In *O Amor natural* findet sich auch das formal bemerkenswerte Gedicht *Coxas bundas coxas*: “coxas” und “bundas” ist gehalten im Stil des “palavra-puxa-palavra” im Sinne Garcias (1955), und wirkt wie ein Mantra:

Coxas	bundas	coxas
bundas	coxas	bundas
lábios	línguas	unhas
cheiros	vulvas	céus
	terrestres	
infernais		
no espaço ardente de uma hora		
intervalada em muitos meses		
de abstinência e depressão		

(*O amor natural*: 23).

Der obere Teil des Gedichts greift zurück auf enumerative und anaphorische Techniken der Frühphase, zeigt aber deutliche Spuren seiner Auseinandersetzung mit den *Concretistas*. “Coxas” und “bun-

Straßen von Rio greisen Brazilianern zu lesen gab und deren Kommentare aufzeichnete.

das” werden gewissermaßen in Rotation versetzt, wobei es sich beim lauten Lesen und Hören um eine dreimalige mantra-artige Wiederholung derselben binären Figur handelt – dagegen beim Lesen und Wahrnehmen der grafischen Disposition um eine Umkehr im zweiten Vers. Ab dem dritten Vers erweitert sich das Lautinventar, wobei “lábios” und “línguas” durch die Alliteration eine Dyade bilden, während “unhas”, das logisch mit diesen in eine Gruppe der taktilen Elemente gehört, aufgrund seiner Vokallasonanz mit “bundas” im vorausgehenden Vers korreliert. Die Vokabeln wechseln in visuell klar getrennten Intervallen, wie hart geschnittene Video-Aufnahmen. Nach dem zweiten Vers hat sich die Intensität des Begehrens bedeutend gesteigert und erfasst weitere Körperteile, die allerdings ebenfalls konkret benannt werden und in gleicher Weise optisch isoliert sind und nun neben dem Gesichts- und Tast- nun auch den Geruchssinn erreichen. Nach den präludierenden alltäglichen und durch Wiederholung abgenutzten “coxas” und “bundas” und einer Stufe mittlerer Intensität (“lábios” und “línguas”) evozieren eben diese Wörter, die neue Sinne einführen, einen effektiver steigernden Aspekt, in den isolierten Substantiven stroboskopartige Beleuchtungen von Handlungsfetzen, die an kubistische und expressionistische Malerei und Filmtechniken erinnern. Potenzial: wessen Fingernägel, wessen und welche Lippen, wessen Zunge? Traum, Realität, Wunsch, Erinnerung? Für einen Augenblick ist die Trennung zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Anatomie und Kosmologie aufgehoben: “céus”. Es folgen zwei eingerückte Verse, die die kosmische Erweiterung logisch fortsetzen, indem sie nach den “Himmeln” Erde und Hölle beschwören, allerdings adjektivisch und damit zunächst vom Leser unmittelbar auf “céus” bezogen, dann aber auch auf alle vorausgehenden Substantive.

Es fällt nicht immer leicht, aus so vagem Material ein konkretes Drummond’sches mystisches Weltbild zu rekonstruieren, aber in der literarischen Tradition wird man regelmäßig fündig. Mögliche literarische Referenzen sind in diesem Fall: “unhas”, der *locus classicus* Arnaut Daniels Sextine *Lo ferm voler qu’el cor m’intra* (Riquer 1983: 643-646), wo “ongla” eines der rotierenden Reimwörter ist. Die Präsenz des “miglior fabbro” in der brasilianischen Poetik und Poetologie ist, selbst wenn eine systematische Studie noch aussteht, spätestens mit der intensiven Rezeption Ezra Pounds durch die 56er-Generation gut belegt (Campos 1965: 136). Der vierte Vers eröffnet

natürlich mit “céus” eine Unzahl von Möglichkeiten, von denen vielleicht Murilos *O estrangeiro* aus *A poesia em pânico* zu erwähnen ist, mit dem Himmel als großem, weißblauem Frauenkörper. Als aussichtsreichster Kandidat für “cheiros” und den ganzen Vers 4 bleibt noch Baudelaire zu nennen, der Dichter der exotischen und anderen Düfte, in dessen *Le serpent qui danse* (*Les Fleurs du Mal*, XXVIII) sich die Lücken zwischen “cheiros – vulvas – céus” vollständig schließen: “Sur ta chevelure profonde / Aux âcres parfums [...] mon âme rêveuse apareille / Pour un ciel lointain” (Baudelaire 1954: 104). Der zweite Teil kontrastiert extrem mit dem ersten, da es sich um einen syntaktisch beinahe vollständigen und sinnvoll abgeschlossenen Kommentar zur Ekstase des ersten Teils handelt. Der gesteigerten Expressivität der Evokation folgt eine fast prosaisch nüchterne Ausdrucksweise, die der beschriebenen langen Periode von “abstinência e depressão” entspricht, die in *Acordar, viver* ihre Parallele hat: “e eu quedo inerte sem paixão”.

Der Vers “no espaço ardente de uma hora” ist janusköpfig, insofern er von der Erinnerung der Ekstase überleitet in die *omne animal*-Tristesse der letzten Verse. Dem entspricht die metrische Struktur des Verses, die beide Aspekte symbolisiert: Wie angestrengt durchpulst der jambische Rhythmus in vier schweren Synalöphen dieses *verso frouxo* (Carvalho 1987: 271), bevor er mit den Anapästten des ersten Halbverses und dem Übergang zu den Trochäen im zweiten Halbvers des vorletzten Verses endgültig in Apathie verfällt. Die Depression schlägt sich hier in kunstvollen Verstößen gegen alle Regeln der Kunst nieder: Zunächst das fünfsilbige “intervalada” (Carvalho 1987: 270), das den ersten Halbvers ausfüllt, mit seinen drei monoton gähnenden A’s (Carvalho 1987: 269).¹⁵ Im zweiten Halbvers findet sich eine ohnehin schwerfällige M-Alliteration in Kombination mit dem Diphthong bei dem wenig poetischen “muitos meses”. Zwar handelt es sich rhythmisch um eine durchaus verbreitete trochäische Klausel, doch wirkt diese hier durch kakophone Häufung von s unangenehm (Carvalho 1987: 268), die sich im letzten, durchgängig trochäischen Vers fortsetzt, wobei klobige Konso-

15 Andererseits findet sich bei Carvalho auch ein Schema zur Expressivität des portugiesischen Lautinventars, bei dem er auf den *Tratado de Versificação* der Brasilianer Olavo Bilac und Guimarães Passos zurückgreift, und in dem A (an sich) “alegria, entusiasmo, energia, brilho, luz, graciosidade, impressão de abertura, de extensão, de amplitude” zugeordnet werden (Carvalho 1987: 286).

nantengruppen noch zusätzliche Hässlichkeiten hinzufügen. Die Antiklimax in der erschlafften Syntax, die Harmonie der Halbverse und die betonte Schlussilbe beenden das Gedicht auf einer schweren Note. Und schließlich ist auch die beschriebene Häufung der Verstöße gegen die klassische Poetik so massiv, dass gewissermaßen *ex negativo* eine äußerst enge Verbindung zu einer traditionelleren Poetik entsteht.

Wenn man also versuchen will, dieses Gedicht über seine erotische und menschliche Dimension hinaus als poetologische Äußerung des späten Drummond zu lesen, so sieht man in ihm, den "letzten und größten Modernisten", dem die konkrete Poesie zumindest zeitweise ein sinnliches Vergnügen verschafft, auch wenn er sich ihr nie mit derselben Unbefangenheit nähern konnte wie der ältere Bandeira in seinen *Composições* und *Ponteios*. Daher wirkt auch der Oberteil eher wie eine Skizze für ein noch zu schreibendes Gedicht, die Wörter im Urzustand des Wörterbuchs, syntaktisch ungebunden und im Vollbesitz ihres semantischen Potentials, "terrestres" und "infernais" eingerückt, als sei ihre definitive Position, ja ihre definierende Funktion, noch nicht klar. Nie zuvor war Drummond dem Ziel seiner Suche nach "dem Wort schlechthin" so nahe wie in diesen letzten Gedichten. In *Bundamel bundalis bundacor bundamor* wird dasselbe Kimbundu-Wort poetisch fruchtbar, diesmal in erster Linie als Element eines morphologischen Feuerwerks, das seine Vorläufer in *Venûs* (*Obra poética* 4: 201) und *Declaração de amor* (*Obra poética* 4: 273) hat:

Bundamel bundalis bundacor bundamor
bundalei bundalor bundanil bundapão
bunda de mil versões, pluribunda unibunda (*O amor natural*: 39).

Die Wortbildung geschieht – entsprechend der Charakteristik der *línguas bundas* – auf dem Wege von Agglutinierung und Suffigierung, wobei "bunda" einmal Stamm ist, ein andermal als lateinisches Suffix erscheint. Die Komponenten haben für sich genommen häufig einen konkreten Sinn, in Verbindung mit "bunda" entsteht jedoch der Eindruck eines Nonsensgedichts – allerdings eines mit bedeutender sprachmagischer Wirkung, sodass zum Karnevalisierungseffekt noch ein mystisches Element hinzutritt. Fast meint man die Zaubersprüche eines indigenen Fruchtbarkeitskults zu vernehmen, wie der dritte Vers nahezulegen scheint, der sich gleichsam reflexiv auf die Variationen der ersten beiden bezieht und sie formelhaft zusammen-

fasst. Einheit und Vielheit lassen an dieser Stelle bereits einen metaphysischen Hintersinn vermuten, verweist die Formulierung doch auf die Problematik des platonischen Parmenides. In der zweiten Strophe wird jedoch zunächst die mystische Dimension thematisiert:

Bunda maga e plural, bunda além do irreal
arquibunda selada em pauta de hermetismo (*O amor natural*: 39).

Was zugleich ein sehr gutes Beispiel für die frühe Intuition Garcias wäre: “palavra-puxa-palavra” funktioniert hier “arqui-” > assoziierend: arca > “selada” > “hermetismo”, “arqui-” verweist zwar etymologisch auf griech. *arche*, lautlich jedoch auch auf port. *arca* “Truhe”, mit der Spezialbedeutung “Thora”-Schrein, von wo aus es dann zum Hermetismus nicht mehr so weit ist, wobei in der Form auch auf die bedeutende Strömung der italienischen Moderne angespielt ist. Parallel hierzu nutzt Drummond die geografische Bedeutung von *selada* (etwa bei Euclides da Cunha), die eine sinnlich-irrationale Schwingung in die rigide Lineatur des *Corpus Hermeticum* bringt (*pauta* bedeutet auch “Tabelle”, “Rechnungsbuch”, etc.). Der Hermetismus bildet die Überleitung zur Harmonie der kreisenden Sphären (wiederum mit karnevalistischem Hinter-Sinn: Samba):

e onde
a global palidez de zonas hiperbóreas
concentra a música incessante
do girabundo cósmico (*O amor natural*: 51)

und mithin zur pythagoreischen Lehre:¹⁶

bunda mais do que bunda
bunda mutante / renovante
que ao número acrescenta uma nova harmonia (*O amor natural*: 51).

Auch wenn “bunda” allein nicht die Bedingung von *A palavra* schlechthin erfüllt, nicht im Wörterbuch zu stehen, ist es mit diesem Gedicht, das zunächst nur als delizioses Delirium daherkommt, zu eben jenem Symbol geworden, das die Welt “zusammenfasst und ersetzt” – Dante *Paradiso* XXXIII, v. 142-145 lauten, ins Brasilianische übersetzt, von dem “letzten und größten Modernisten”, in überirdischer Einfachheit:

Bundamor bundamor bundamor bundamor
(*O amor natural*: 51).

16 Vgl. Arist. *Met.* M 6,1080b 16, in: Kirk/Raven (1990: 251).

In der Häufung der Agglutinationen wird alles im Kosmos an den *gluteus maximus* agglutiniert, der Konkretes und Abstraktes, hohe und niedere Minne zusammenfasst: “Bundamor” ist hierzu die Engführung, die poetische Weltformel.

Literaturverzeichnis

- Drummond de Andrade, Carlos (1989): *Obra poética*, 8 vols., Lisboa: Europa-América.
- Drummond de Andrade, Carlos (1992): *O amor natural*, Rio de Janeiro: Record.
- Drummond de Andrade, Carlos (1996): *Farewell*, Porto: Campo das Letras.
- Andrade, Mário de (1960): *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Americ.
- Barbosa, Rita de Cássia (1987): *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Ática.
- Baudelaire, Charles (1954): *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Brayner, Sonia (1977): *Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brasil, Assis (1971): *Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro.
- Camilo, Vagner (2001): *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das Trevas*, São Paulo: Ateliê Editorial.
- Camões, Luís de (1980): *Lírica completa II*, Lissabon: INCM.
- Campos, Haroldo de (1967): “Drummond, Mestre de Coisas”, in: *Metalinguagem*, Rio de Janeiro: Vozes, S. 39-45.
- Campos, Haroldo de (1965): “A temperatura informacional do texto”, in: Campos, Augusto / Pignatari, Décio / Campos, Haroldo de (1975): *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo: Brasiliense, S. 136-148.
- Cançado, José M. (1993): *Os sapatos de Orfeu. Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Scritta.
- Cândido, Antônio (1970): “Inquietudes na poesia de Carlos Drummond de Andrade”, in: *Vários escritos*, São Paulo: Duas Cidades, S. 93-122.
- Carpeaux, Otto M. (1960): *Livros na mesa. Estudos de crítica*, Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Carpeaux, Otto M. (1968): *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: Tecoprint.
- Carvalho, Amorim de (1987): *Teoria geral da versificação*, 2 vols., Lisboa: Editorial Império.
- Castro, Silvio (1976): *A revolução da palavra*, Petrópolis: Vozes.

- Castro, Silvio (1979): *Teoria e política do Modernismo brasileiro*, Petrópolis: Vozes.
- Castro, Silvio (1999): *História da literatura brasileira* 3, Lisboa: Alfa.
- Cícero, Antonio (2005): “Drummond e a modernidade”, in: *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*, São Paulo: Companhia das Letras, S. 73-93.
- Correia, Marlene de Castro (2002): *Drummond: a magia lúcida*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ferreira, Maria Lúcia do Pazo (1992): *O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond*, Dissertation, Rio de Janeiro: UFRJ.
- Garcia, Othon M. (1955): *Esfinge clara. Palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Hölderlin, Friedrich (1961): *Sämtliche Werke*, Hrsg. Friedrich Beissner, Stuttgart: Kohlhammer.
- Horaz (1995): *Q. Horatii flacci opera*, Hrsg. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart: Teubner.
- Houaiss, Antonio (1976): *Drummond mais seis poetas e um problema*, Rio de Janeiro: Imago.
- Kirk, Geoffrey S. / Raven, John E. (1990): *Os filósofos pré-socráticos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lima, Luiz Costa (1968): “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade”, in: Lima, Luiz Costa: *Lira e Antilira – Mário, Drummond, Cabral*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, S. 133-236.
- Lorca, Federico García (1978): *Obra completa* I. Madrid: Aguilar.
- Martial (1990): *M. Valerii Martialis Epigrammata, post W. Heraeum*, Hrsg. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart: Teubner.
- Martins, Hécio (1968): *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Martins, Wilson (1969): *A literatura brasileira VI – O modernismo*, São Paulo: Cultrix.
- Merquior, José G. de (1976): *O Verso universo de Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Monteiro, Salvador / Kaz, Leonel (1989): *Drummond – frente e verso. Fotobiografia de Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Livraria.
- Neto, Geneton Moraes (1994): *O dossiê Drummond*, Rio de Janeiro: Record.
- Pindar (1935): *Pindari carmina cum fragmentis*, Hrsg. Cecil M. Bowra, Oxford: University Press.
- Ramos, Péricles E. da Silva (1970): “O Modernismo na poesia”, in: Coutinho, Afrânio: *A literatura no Brasil 5 – O Modernismo*, Rio de Janeiro: Sul Americana, S. 39-202.
- Riquer, Martín de (1983): *Los Trovadores* II, Barcelona: Ariel.
- Sant’Anna, Affonso Romano de (1980): *Carlos Drummond de Andrade: Análise da obra*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Santiago, Silviano (1976): *Carlos Drummond de Andrade*, Petrópolis: Vozes.

- Santiago, Silviano (1996): "Postfácio", in: *CDA: Farewell*, Porto: Campo das Letras, S. 91-112.
- Saraiva, Arnaldo (1967): *Uma pedra no meio do caminho*, Rio de Janeiro: Ed. do Autor.
- Silva, Maximiano de Carvalho e (1989): *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*, Rio de Janeiro: Presença.
- Simon, Iumna Maria (1978): *Drummond – uma poética do risco*, São Paulo: Ática.
- Sophokles (1957): *Sophoclis Fabulae*, Hrsg. A. C. Pearson, Oxford: University Press.
- Teles, Gilberto Mendonça (1976): *Drummond – a estilística da repetição*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Teles, Gilberto Mendonça (1985): "A transformação da poesia de Drummond", in: *Estudos de poesia brasileira*, Coimbra: Almedina, S. 189-209.

Lara Brück-Pamplona (Bonn / Köln)

**Os mitos *Saci-Pererê* e *Negrinho do Pastoreio*
no folclore brasileiro**

O presente trabalho foi apresentado em 4 de fevereiro de 2010, no âmbito do colóquio *Afrika und Brasilien – eine Begegnung mit Zukunft* (África e Brasil – um Encontro com Futuro), organizado pela DASP (Sociedade Alemã para os Países Africanos de Língua Portuguesa) e realizado no Instituto Ibero-Americano de Berlim. O principal objetivo da comunicação foi apresentar uma breve reflexão a respeito da presença do elemento africano no imaginário popular do Brasil, tomando como referencial os dois mais divulgados “mitos negros” do acervo folclórico brasileiro – *Saci-Pererê* e *Negrinho do Pastoreio*.

Partindo da ideia difundida especialmente pelos discursos românticos de que o folclore funciona como uma espécie de “espelho” da identidade nacional de cada povo, a análise das diferentes raízes étnicas da cultura brasileira torna-se tarefa indispensável para a compreensão de sua diversidade. Após uma breve introdução sobre o folclore e a literatura oral, bem como a apresentação do papel da Literatura na construção da identidade cultural brasileira, acompanharemos os caminhos percorridos pelo *Saci-Pererê* e o *Negrinho do Pastoreio*, considerados, nos estudos folclóricos, como mitos genuinamente nacionais. Neste sentido, pretendemos identificar paralelos entre estes mitos e figuras folclóricas de outras culturas e, especialmente, refletir sobre os elementos próprios do imaginário popular brasileiro, com especial enfoque na questão da presença africana e no caráter híbrido da identidade nacional do Brasil.

1 Folclore, literatura oral e identidade nacional

O termo folclore vem do inglês *folk-lore* – “saber do povo”. O neologismo é proposto, em 1846, pelo arqueólogo britânico William John Thoms para expressar tecnicamente o estudo das tradições populares, principalmente a literatura popular, transmitida oralmente através das gerações: mitos, lendas, contos, cantos, sagas, anedotas, entre outros.

Em *Inteligência do Folclore*, Renato Almeida descreve o desenvolvimento do conceito. A expressão proposta por Thoms propunha-se a designar as “antigüidades populares (*antiquitates vulgares*)”, isto é, “tudo aquilo que, posteriormente, se abrangeria sob a denominação de literatura oral”. Mais tarde incorporam-se à lista das tradições populares também outras manifestações culturais, como a música e a dança, mas, originalmente, a “estrita compreensão” inicial ligava o folclore diretamente à literatura. Segundo Almeida, tratava-se de um “interessante ramo das atividades literárias [embora] seja mais propriamente um saber popular do que uma literatura, o saber tradicional do povo”. Com o aprofundamento da pesquisa através do recurso ao elemento histórico, “notou-se que o saber tradicional do povo não se refletia apenas na literatura, havia também a sua experiência em outras práticas, [...] associadas a um sem número de manifestações”. Assim, era necessário conhecer o comportamento do homem nos seus conglomerados (Almeida 1957: 17).

O surgimento da ciência folclórica (*Volkskunde*) deu-se por volta do fim do século XIX, na Alemanha. O impulso intelectual para a discussão intensiva sobre a questão popular observa-se, no entanto, já no século XVIII, alimentado pelos ideais humanistas do Iluminismo e pelo pensamento romântico idealista de um passado incólume. A *Volkskunde* desenvolve-se, assim, em conexão com a Linguística e a Literatura. A não-existência de um nítido Estado alemão fazia crescer o desejo de unificação do grupo, inspirado pela certeza da origem germânica comum – manifesta, principalmente, através da língua. O racionalismo empirista dá lugar à valorização do inconsciente, do originário, esquecido no passado.

Neste contexto, Johann Gottfried Herder (1744-1803) aborda a temática popular de uma nova forma: para ele, o termo “povo” (*Volk*) não significava apenas a “plebe”, em oposição à elite, mas indicava a humanidade enquanto meio intelectual coletivo, ligado às origens e, portanto, ao divino e criador. Herder conferia ao povo uma espécie de “espírito geral”, uma alma com criatividade própria, definida como *Volksgeist* (literalmente, o “espírito do povo”, traduzido, no entanto, como “imaginário popular”). Para ele, a voz do povo articulava-se nas manifestações populares transmitidas oralmente.

No Brasil, a doutrina básica para a orientação dos estudos folclóricos é introduzida por João Ribeiro. Sua orientação ideológica fundamentava-se essencialmente em teorias alemãs. Para ele, o

Folclore enquanto ciência é, em primeiro lugar, “uma pesquisa da psicologia dos povos [*Völkerpsychologie*],¹ das suas idéias e seus sentimentos comuns, do seu inconsciente, feito e refeito secularmente” (Ribeiro, João 1969: 29). Esta psicologia étnica, coletiva, seria base e antecedente da psicologia individual, funcionando como mola propulsora para as produções literárias populares. A Psicologia era considerada até então “imperfeita por unilateral, por considerar a alma do indivíduo sem a da sociedade”; o “homem isolado [seria] um tema incompleto [e] insuficiente” (Ribeiro, João 1969: 28). Ribeiro defende ainda que “os elementos humanos de qualquer [...] sociedade possuem em comum certas idéias e doutrinas elementares acerca das coisas” (Ribeiro, João 1969: 25). Assim, a “multidão de idéias externas é que constitui o mundo da consciência”, de modo que os chamados *Elementargedanken*,² “idéias matrizes e elementares [universais] que explicam por desdobramento todas as outras” (Ribeiro, Joaquim 1969: 14), permitem apontar fenômenos de convergência entre o imaginário dos povos. Tomando por base os princípios teóricos da *Kulturgeschichte*³ (História Cultural), considerava impossível uma visão exata da etnografia brasileira, sem que se levassem em conta o “povo, o cenário cultural do seu desenvolvimento, as tendências de sua formação [e] a discriminação dos centros de irradiação cultural” (Ribeiro, Joaquim 1969: 18). Ora, se, por um lado, o imaginário dos povos converge em idéias universais, por outro lado os elementos transportadores destas serão responsáveis por apontar aquilo que ca-

1 Difundida pelo psicólogo e filósofo alemão Wilhelm Wundt, a *Völkerpsychologie* (psicologia étnica ou demopsicologia) relaciona fatos culturais com a mentalidade étnica, considerando e analisando os produtos da coletividade – língua, arte, mitologia e costumes –, fenômenos de que se ocupam as ciências psíquicas (Almeida 1957: 23).

2 A teoria dos *Elementargedanken* foi difundida pelo etnólogo alemão Adolf Bastian. Para Bastian, todos os seres humanos, independente da etnia, possuíam em comum uma estrutura mental básica. A partir desta, as “ideias elementares”, universais, seriam desenvolvidas de acordo com as condições históricas e geográficas de cada povo ou cultura.

3 Divulgada, na Alemanha, principalmente por Wilhelm Heinrich Riehl, Gustav Freytag, Jacob Burckhardt e Konrad Lorenz, a História Cultural combina abordagens antropológicas e históricas e tem como objeto de estudo as tradições populares e as interpretações culturais da experiência histórica, considerando também os aspectos geográficos de cada cultura.

da cultura tem de próprio, conferindo-lhes seu caráter específico, sua identidade.

Ainda de grande importância para o estudo aqui proposto é a compreensão psicanalítica do folclore, corrente que, no Brasil, foi representada principalmente por Artur Ramos. A doutrina freudiana não pretende explicar o folclore, mas encontra nele elementos para justificar suas conclusões ou ilustrar suas idéias. Desta forma, Sigmund Freud via na interpretação dos sonhos a “via real do conhecimento do inconsciente” (Almeida 1957: 24), sendo o folclore responsável por revelar os materiais que entram em seu simbolismo:

Esse conhecimento nos vem de várias fontes dos contos e dos mitos, das farsas e facécias, do folclore, isto é, do estudo dos costumes, usos, provérbios e cantos [...], da linguagem poética e da linguagem comum. Nele encontramos em toda parte o mesmo simbolismo dos sonhos que nessas interpretações sairão desse exame com uma certeza aumentada (Freud apud Almeida 1957: 24).

Baseando-se na teoria dos *Elementargedanken*, Carl Gustav Jung introduz o conceito de inconsciente coletivo, cujo estudo parte “da observação de que o ‘conteúdo’ psíquico dos esquizofrênicos tem analogia com a simbólica ancestral existente nos velhos mitos da humanidade” (Almeida 1957: 25). Nesse inconsciente, que se distingue do individual, vivem as imagens ancestrais, os arquétipos, “figuras de símbolos mitológicos de deuses, demônios, mágicos, feiticeiros, fantasmas de todos os tempos, de todos os mitos, de todos os folclores” (Almeida 1957: 25). Para Jung, mito e conto têm base na experiência coletiva aparentada com os produtos do inconsciente.

Juntando as duas noções, Artur Ramos propõe o conceito de inconsciente folclórico,

[...] considerado uma antiga estrutura indiferenciada, que irrompe na vida do civilizado sob a forma de superstições, sobrevivências, valores pré-lógicos, folclore em suma. Estamos num terreno comum onde se encontram os critérios metodológicos da antropologia cultural, da psicanálise e da *Gestalt*. O pensamento mágico, arcaico, pré-lógico – no primitivo, no sonho, na neurose, na esquizofrenia, nas artes expressionistas [...] é uma função desse inconsciente folclórico, cuja pesquisa se torna indispensável, no conhecimento espectral de uma civilização. O seu conteúdo é que varia, dando “colorações” específicas às várias formas de cultura (Ramos apud Almeida 1957: 25).

2 Literatura e construção da identidade cultural

No Brasil, a busca por uma identidade nacional sempre ocupou lugar de destaque nas manifestações literárias. Como na Europa, a questão nacional surge no Romantismo, que pregava a “ressurreição do passado e retorno às origens” (Bosi 1994: 95), tendo no nativo – o índio – seu grande herói nacional, mas esquecendo-se da pluralidade de etnias que foram fundamentais na formação do povo brasileiro. O Modernismo, por sua vez, irá considerar a questão da identidade nacional sob o prisma multiétnico, buscando sua essência nas tradições orais. Os modernistas aproveitam o folclore “num sentido mais funcional, de espelhar a realidade de nossa gente e, através da cultura *folk*, revelar os seus problemas” (Almeida 1957: 277).

Há três momentos cruciais no processo de construção da identidade cultural na literatura brasileira e latino-americana. No primeiro, prima o conceito da mestiçagem, baseado na “ideologia da homogeneização centralizadora, que tem como pressuposto a teoria do branqueamento” (Bavaresco 2003: 9). Luís da Câmara Cascudo identifica o mestiço como o melhor condutor dos mitos brasileiros, de origem multiétnica. Na concepção de Cascudo, o termo “mestiço” é tomado não na sua acepção étnica rigorosa (aspecto biológico), mas sim no sentido de algo que é “misturado” em sua essência, “filho de raças diversas” (Cascudo 1976: 37), incorporando a essência da brasilidade. Através dos movimentos bandeirantes, o mestiço levou e espalhou as histórias por todo o país, sendo, portanto, o “agente articulador dos mitos nos extremos do Brasil” que ele desvendou, realizando “inconscientemente a miscigenação [destes], como prolongando no mundo invisível os princípios que o haviam formado” (Cascudo 1976: 37).

Entretanto, apesar de aceitar a mistura de todas as etnias, a proposta dos discursos da mestiçagem acabava por ser a de uma identidade exclusivista. A teoria literária do crioulisto ou crioulição, por outro lado, revela-se como uma tendência nativista que afirma uma identidade diferente e desestabiliza a visão homogênea e estática da identidade mestiça. Por fim, temos um terceiro momento nas construções identitárias através da Literatura, marcado pela teoria da hibridação ou teoria da identidade compósita (Bavaresco 2003: 9). Esta tese, que configura uma das noções-chave para a compreensão da história latino-americana, afirma que

a modernidade européia não eliminou as tradições autóctones; ela deu lugar a formas sincréticas, onde as matrizes indígenas, [africanas] e portuguesas foram reelaboradas para construir uma mistura (Chaves 1982: 16).

Para Agemir Bavaresco,

[...] a construção de uma identidade compósita é a síntese entre a homogeneização da mestiçagem e o diferente crioulo. A ontologia subjacente é a superação da homogeneização – a identidade do ser único – e do diferente para a afirmação de uma identidade *sendo* que inclui as estruturas híbridas abertas ao pluralismo de origens culturais múltiplas (Bavaresco 2003: 9).

A análise dos mitos do *Saci-Pererê* e do *Negrinho do Pastoreio* virá demonstrar a pertinência deste pensamento no contexto brasileiro, podendo trazer inspiração para uma nova forma de se pensar a brasilidade.

3 O mito do *Saci-Pererê*

Segundo Câmara Cascudo, o mito do *Saci*, da forma que o conhecemos hoje, não encontra registro em nenhum dos cronistas do Brasil colonial. Apesar de seu vasto domínio, principalmente na metade sul do país e repúblicas vizinhas, não há vestígios do *Saci-Pererê* no folclore antigo. Em 1917, após ter convocado a população a lhe enviar relatos sobre o *Saci*, Monteiro Lobato publica no jornal *O Estado de São Paulo* o texto *O Saci-Pererê, resultado de um inquérito*, reunindo os resultados de sua pesquisa e apresentando diversas das características do mito. No entanto, antes de falarmos do *Pererê*, é importante constatar que o mito do *Saci* aparecia no Brasil de duas formas, de acordo com a região do país: “uma ave e um negrinho ágil, com uma perna só, nuzinho, de carapuça vermelha, amando assombrar o povo, correr a cavalo e desmanchar a alegria de quem encontra” (Cascudo 1976: 100).

No mundo amazônico, o mito era ornitomórfico, não havia o *Saci-moleque*. Rodolpho Garcia registra em seu *Nomes de aves em língua tupi* (1929) a ave *Saci*⁴ (*Tapera naevia*), cujo nome significava

4 A identificação do *Saci*-ave não é uniforme. Há diversos nomes – como *Fem-Fem*, no Amazonas, e *Vem-Vem*, *Peitica* e *Sem-Fim*, no Nordeste – e às vezes a identificação com outra ave (Cascudo 1976: 100).

o que é mãe das almas [pois], segundo a lenda, chupa a alma dos defuntos. [...] A superstição popular faz dessa ave uma espécie de demônio, que pratica malefícios pelas estradas, enganando os [viajantes] com as notas de seu canto e fazendo-os perder o rumo (Cascudo 1976: 100).

Há registros de lendas indígenas em torno do *Saci-ave*, que o identificam ainda com a *Mati-taperê* ou *Matinta-Pereira*, ave que representava para os indígenas a visita de seus antepassados, sendo portadora dos espíritos dos mortos. Entre os Tupinambás, a “*Matintapereira*”, como era chamada, começou, com o tempo, a tomar a forma do *Saci-Pererê* que hoje conhecemos.

Grande parte dos resultados do inquérito de Lobato resume-se na obra *O Saci* (1921), uma coletânea de contos artísticos em torno desta figura mítica. Numa conversa entre os personagens Tio Barnabé e Pedrinho, o primeiro descreve o *Saci* para o menino da seguinte maneira:

O saci é um diabinho [negro] de uma perna só que anda solto pelo mundo armando renações de toda sorte [...]. Traz sempre na boca um pitinho [cachimbo] aceso, e na cabeça uma carapuça vermelha. A força dele está na carapuça, [...] quem consegue tomar e esconder a carapuça de um saci, fica por toda vida senhor de um pequeno escravo. [...] O saci não faz maldade grande, mas não há maldade pequenina que não faça. [...] Tem as mãos furadinhas bem no centro da palma [...] Em todos os rodamosinhos há saci dentro [...] (Lobato 1971: 25-30).

Cascudo destaca a formação híbrida do mito, afirmando que os “elementos do Saci [...] vêm de muitas paragens e são dos melhores tipos de convergência” (Cascudo 2001: 610). A afirmação de Cascudo remete, assim, à ideia dos *Elementargedanken*, e, partindo daí, é possível encontrar características semelhantes às do *Saci* em outros mitos fora do Brasil.

Na região platense, por exemplo, há figuras fantásticas que revelam paralelos com o mito brasileiro, mantendo ali, segundo Cascudo, sua “naturalidade de aborígine” (Cascudo 1976: 115). É o caso do *Yasí Tere* ou *Yasí Yatere* paraguaio: homenzinho de cabelos dourados, possui uma varinha mágica e costuma desnortear as pessoas para levá-las a *Aó-Aó*, seu irmão canibal. Não é negro, nem se fala na carapuça vermelha, mas sim numa varinha mágica, atributo das fadas europeias e de gênios orientais. De forma semelhante, na Argentina e no Uruguai, o *Yasy Yateré* é um anão louro, que usa um sombreiro de palha e um bastão de ouro ou varinha encantada, capaz de dar ao possuidor o poder de comandá-lo, como no Brasil se dá

com quem tome a carapuça vermelha do *Saci* (Cascudo 1976: 115-116).

Também no fabulário europeu há “parentes” do *Saci*, como o *Kobold*, na Alemanha:

[...] uma espécie de *Saci* alemão, [...] um diabinho irrequieto, buliçoso, agitado, atrapalhador do sossego doméstico [...]. Agradado dos donos da casa e servos, ajuda-os, lava o soalho, limpa os móveis, arranja a cozinha, afugenta ratos e gatos. Susceptível ao extremo, zanga-se facilmente e torna a vida insuportável pelas diabruras ininterruptas. Quebra louça, queima a comida, abre as torneiras, [...] emporcalha a sala, faz cair, nas horas de servir à mesa, os criados. E o *Kobold* ri, deliciado, como o *Saci* paulista ou mineiro. [...] mais travessos que malvados, incapazes de matar, mas satisfeitos em assombrar alguém (Cascudo 1976: 107).

Na Escandinávia, encontramos o *Troll*, que também se assemelha, em alguns aspectos, ao mito brasileiro. Gustavo Barroso afirma:

[...] no norte europeu [verificou-se] a existência de três ordens de criaturas maravilhosas, presidindo aos fenômenos da natureza: da água, do ar e da terra. [...] o *stromkarl*, que vive na água, o *gnomo*, que existe no ar, e o *troll*, senhor dos bosques e dos rochedos. Esse *troll* [...] surge como um pequeno anão *espiègle* [astuto, maroto] e vadio, pulando numa perna só, pelos caminhos além. Então, pode, até certo ponto, apresentar interessante semelhança com o nosso *saci* (Barroso apud Cascudo 1976: 109).

Em Portugal há também alguns paralelos. Nos *Contos Tradicionais do Povo Português*, Teófilo Braga cita “um molequinho de bota vermelha”, extremamente vivo, irrequieto e malicioso”, que cede a todas as vontades do protagonista do conto “porque este lhe arrancara um pedaço da orelha e só lha restituiu depois de satisfeito” (Cascudo 1976: 107).⁵ Braga registra ainda, na tradição do Algarve, o “pretinho do barrete encarnado”, que “aparece sempre à hora de maior calma. É uma entidade graciosa, que faz figas e pirraças às crianças para as enraivecer” (Braga apud Cascudo 1976: 108).

Outro aspecto interessante, que apresenta pontos de contato com mitos de outras culturas, é a perna única do *Saci*. Apesar dos paralelos anteriormente citados não apresentarem esta característica, havia no fabulário latino-americano diversos entes fantásticos unípedes e poderosos. Na Guatemala, por exemplo, encontramos o *Hunrakan*, um deus de uma só perna (Cascudo 1976: 110). Como o nome indica, trata-se de uma figura semelhante a um furacão (*huracán*, em es-

5 Cascudo refere-se ao conto “A bengala de dezesseis quintais”.

panhol; *hurricane*, em inglês), que nos lembra ainda o redemoinho, no qual o *Saci* brasileiro se esconde.

São muitos, pois, os elementos convergentes com outros folclores. Estes aqui apresentados são apenas alguns exemplos. Em *Geografia dos Mitos Brasileiros*, após detalhada análise contrastiva com outras culturas, Cascudo resume o caminho percorrido pelo mito, apresentando-nos uma “explicação da viagem do Saci” (Cascudo 1976: 109). No século XVIII não se sabia do *Saci-Pererê* nas regiões Norte e Nordeste, mas sua presença era muito forte no Sul e Sudeste do país, bem como nos países vizinhos, especialmente nas regiões antes povoadas pelos Tupi-Guaranis (de cujo idioma provém seu nome). Cascudo identifica a coincidência de sua jornada sul-norte com o roteiro das migrações tupis, acreditando ser o *Saci* criação desta etnia. Mito não popularizado nos séculos de colonização, aparece no séc. XVIII e desenvolve-se no XIX, vindo do Sul, pelo Paraguai-Paraná – centro de dispersão dos Tupi-Guaranis. Na subida para o Norte, assimila elementos do Curupira / Caapora – ente fantástico defensor das florestas, desnorteador de viajantes –, confundindo-se com a Mati-taperê e tendo lá maior impulso como mito ornitológico (Cascudo 1976: 110).

Com o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, programa de televisão inspirado na obra de Monteiro Lobato, o *Saci-Pererê* alcançou grande divulgação e popularidade em todo o Brasil. O *Sítio* começou a ser exibido na década de 1950 pela TV Tupi, mas alcançou maior sucesso a partir da série da TV Globo, apresentada de 1977 a 1986. Uma nova adaptação foi feita também pela TV Globo entre 2001 e 2002.

Diante dos paralelos aqui referidos e da presumida origem indígena do mito, é curioso que só o *Saci-Pererê* brasileiro tenha a pele negra, o que fortalece sua divulgação como “mito negro”, de modo que o senso comum muitas vezes lhe atribui origem africana. A “negritude” do *Saci* brasileiro é aquilo que mais lhe dá destaque entre seus “parentes fantásticos”. A relevância da convivência intensa entre escravos e senhores durante o período colonial torna-se clara diante deste aspecto, considerando-se que a criação das crianças das casas-grandes era comumente exercida por escravas africanas (e, mais tarde, afro-brasileiras). Por conseguinte, a influência africana na formação do imaginário infantil no período colonial é marcante. Acredita-se ainda que as culturas africanas presentes no Brasil escravista hajam contribuído para a formação atual do mito do *Saci* com ele-

mentos do *Gunucô*, divindade das florestas, ente fantástico protetor das matas (Cascudo 1976: 110).

É a divindade das florestas, quer dizer, *fantasma*. Só aparece ou se manifesta uma vez por ano, salvo invocação para consulta prévia. [...] À noite, num bamburral, aumentando e diminuindo de tamanho, êle só aparece aos homens que o recebem com trajes especiais. Dá consultas, prevê os males futuros e ordena a observação de preceitos contra o que está para acontecer. É santo pertencente à tribo dos tapas e o nagô dá-lhe o nome de orixá-ô-cô (Querino 1988: 35-36).

Vale ainda ressaltar que a “malandragem” típica do *Saci-Pererê* passou a ser relacionada com a “ginga” negra, afastando-se do caráter monstruoso ou maléfico observado em muitos dos mitos indígenas. Ao desvendarmos a “viagem do Saci” (Cascudo 1976: 109) e contrastarmos seus elementos clássicos, fica claro então o caráter híbrido deste mito, ressaltando-se, assim, a questão da identidade compósita na cultura brasileira.

4 O mito do *Negrinho do Pastoreio*

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que o mito do *Negrinho do Pastoreio*, diferentemente do *Saci*, não deve ser compreendido isoladamente, sem que sua lenda⁶ seja considerada. Desta forma, faremos uma breve análise desta, considerando personagens e alguns destaques literário-filosóficos. Basearemos-nos, para isto, no estudo de Agemir Bavaresco, que propõe uma análise ético-metafísica do *Negrinho do Pastoreio* a partir da versão divulgada por João Simões Lopes Neto.

Bavaresco parte da ideia de que todo sistema de civilização se organiza em torno de um “núcleo ético-mítico”, isto é, de valores fundamentais do grupo que se desvendam através da “hermenêutica dos mitos básicos” da comunidade (Bavaresco 2003: 2). Além disso, propõe o paradigma hegeliano da luta senhor / escravo como chave para a interpretação do *Negrinho*. Antes de analisarmos personagens, tentemos resumir o mito e a lenda.

6 Aqui entendemos os conceitos de “mito” e “lenda” segundo a acepção de Cascudo: “Ao redor do mito há sempre uma lenda, que se transmite oralmente e se modifica com os sucessivos relatos”. O mito é, portanto, a figura fantástica, o objeto ou ser fabuloso, ao redor do qual se cria uma história, a lenda (Cascudo 2001: 328, 388).

Um negrinho, escravo de estancieiro rico e mau, somítico e perverso, perdeu a tropilha de cavalos baios que pastoreava e foi mandado surrar barbaramente pelo amo. Ainda sangrando, atiraram-no dentro de um formigueiro, onde o negrinho faleceu. Reapareceu, na lenda compensadora do seu martírio, montando um baio, à frente de uma nova tropilha [dada pela Virgem Maria, que já lhe havia ajudado a resgatar a tropilha perdida outras vezes]. É afilhado de Nossa Senhora e a quem lhe promete cotos de velas [que ele oferece à madrinha] o Negrinho do Pastoreio faz encontrar os objetos perdidos (Cascudo 2001: 418).

O *Negrinho* revela-se uma figura híbrida: um homem, um ser divino e um “santo”. Enquanto homem, sua condição é a de escravo (em relação ao estancieiro) e de devoto (em relação à madrinha santa). Depois de morto, retorna ciclicamente como um ser divino: “Todos os anos, durante três dias, o Negrinho desaparece” – vai visitar as formigas e sua tropilha esparrama-se –

Mas ao nascer do sol do terceiro dia, [ele monta o cavalo baio] e vai fazer a sua recolhida; é quando nas estâncias acontece a disparada das cavalhadas e a gente olha, olha e não vê ninguém [...] (Cascudo 2002: 152).

Por fim, “como um santo, é invocado, para encontrar os objetos perdidos”, bastando que se acenda uma vela em seu nome (Bavaresco 2003: 10).⁷ O personagem do *Negrinho* associa-se à questão da africanidade indiretamente, ao aludir ao sistema escravagista, mas num contexto cristão: tratando-se de uma lenda com finalidades morais, coloca-se “o problema da escravidão e a superação da mesma em nível simbólico pela afirmação identitária religiosa” (Bavaresco 2003: 10). Anônimo, busca sua identidade no plano religioso: “A este não deram padrinhos nem nome; por isso o Negrinho se dizia afilhado da Virgem, Senhora Nossa que é a madrinha de quem não a tem” (Cascudo 2002: 145).

Ao contrário do *Negrinho*, o estancieiro tem uma identidade rígida e definida, encarnando o tipo egoísta e cruel – uma identidade imóvel e excludente. Para Bavaresco, o “Negrinho é uma identidade que vai ao encontro de outras raízes, intercambiando relações, a partir do princípio da alteridade, da cultura e da estética compósita” (Bavaresco 2003: 10-11).

7 Apesar de Bavaresco utilizar o termo “santo”, poderíamos falar aqui em “divindades”, “deuses”, “orixás” ou outros entes religiosos, “espíritos” ou “poderes ocultos”, visto que a todos é comum a idéia da invocação.

A análise destes dois personagens permite-nos ir além e identificá-los como tipos ou modelos sociais que personificam um conjunto de valores e representam os traços sociais, morais e psicológicos de uma época. Temos, pois, não simplesmente personagens universais, mas a representação de duas éticas: “encarnam dois modos diferentes de agir, que são, ao mesmo tempo, tipos humanos universais” – o *Negrinho* guia-se pela humildade, lealdade, a fé e o serviço, enquanto o estancieiro se caracteriza pela “autoridade tirânica, a crueldade, a avareza, a vingança e a falta de compaixão”. A ética do *Negrinho* é constatada na “profunda vibração de solidariedade humana que o transforma em símbolo de uma raça”, representando a identificação coletiva dos escravos (Bavaresco 2003: 14). Neste sentido, Augusto Meyer afirma:

Os elementos contidos no “causo” não justificariam, plenamente, o prestígio da lenda, se não resumisse o *Negrinho* tantos outros destinos de crianças que nunca tiveram infância, se ele não fosse o representante de todos aqueles negrinhos e negrinhas sacrificados pelo cativoiro (Meyer apud Bavaresco 2003: 15).

Através de um milagre, o *Negrinho* transforma-se de escravo em “mártir intercessor”. O *Negrinho* não tem pecados, é uma vítima, e seu martírio é fortalecido pelas referências à simbologia cristã – em especial pelo paralelo com o tríduo pascal, que narra a paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo (Bavaresco 2003: 7). Desta forma, embora seja tratado comumente como “mito negro” – o que faz supor alguma origem africana –, trata-se, na verdade, de “um mito religioso, de fundamento católico e europeu, com a convergência de atributos divinos ao martirizado *Negrinho*, canonizado pelo povo” (Cascudo 2001: 418).

5 Considerações finais

Apesar de apontados popularmente como os dois mais conhecidos “mitos negros” do folclore brasileiro, vimos, por um lado, que o *Saci-Pererê* e o *Negrinho do Pastoreio* não apresentam praticamente nenhuma ligação entre si, além do fato de serem negros. Pelo próprio martírio, o *Negrinho* se afasta por completo do *Saci* e sua malandragem. Da mesma forma, nem os vícios, nem as diabruras do *Saci* são encontradas no *Negrinho*.

Por outro lado, como pudemos ver, *Saci* e *Negrinho* nem mesmo podem ser identificados como mitos origem africana, ao contrário do que o senso comum muitas vezes crê. No entanto, se não podemos apontá-los como mitos “exclusivamente” negros, no sentido da ligação com as culturas africanas, não se pode negar a participação determinante do elemento africano na (trans)formação destes mitos.

O desenvolvimento histórico e sociocultural do povo brasileiro, considerando-se especialmente o período colonial, permitiu, por um lado, a preponderância das culturas africanas em relação às indígenas na tradição oral, e, por outro, a “reação” da cultura negra sobre o folclore ibérico e ameríndio, produtora de versões ‘africanizadas’ ou ‘afro-brasileiradas’ de elementos da mitologia indígena e ibérica” (Garcia 2001: 152).

Florestan Fernandes, um dos maiores nomes entre os folcloristas brasileiros, buscava localizar, na cultura tradicional do Brasil, o “problema do preconceito contra os indivíduos de cor preta”, considerando que o folclore pode funcionar como “fonte de estereótipos que fornecem juízos de valor aos indivíduos, regrando a sua conduta social” (Fernandes 1972: 211). No entanto, vale resgatarmos principalmente a idéia de que o folclore se caracteriza

como processo ou mesmo como técnica de trabalho das ciências humanas e sociais e como tal vem sendo utilizado por diversos especialistas dessas áreas para esclarecer problemas, reforçar hipóteses e buscar novas perspectivas de abordagem (Garcia 2001: 160).

Os mitos *Saci-Pererê* e *Negrinho do Pastoreio* revelam-se como figuras híbridas, de identidade compósita, funcionando, assim, como exemplos que “expressam a mobilidade e a capacidade de transformação” da cultura brasileira (Bavaresco 2003: 9). Assim, cabe desmitificar os conceitos de mestiçagem e democracia racial, bem como a ideia também exclusivista da “negritude / africanidade”. De fato, a essência da “brasilidade” está em seu hibridismo. Esta concepção literária oferece-se, portanto, como uma nova perspectiva e uma nova inspiração para a ciência folclórica.

Bibliografia

- Almeida, Renato (1957): *Inteligência do Folclore*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal.
- Bavaresco, Agemir (2003): *O Núcleo Ético-Metafísico do Negrinho do Pastoreio de João Simões Lopes Neto*, trabalho apresentado no I Seminário Internacional de Filosofia Intercultural (19 a 21 de maio de 2003, em Canoas, RS) (<<http://www.faustolevandoski.com.br/asafi/trabalhos/Agemir%20Bavaresco.pdf>>; 15.03.12).
- Bosi, Alfredo (1994): *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix.
- Cascudo, Luís da Câmara (1952): *Literatura Oral*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cascudo, Luís da Câmara (1976): *Geografia dos Mitos Brasileiros*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cascudo, Luís da Câmara (2001): *Dicionário do Folclore Brasileiro*, São Paulo: Global.
- Cascudo, Luís da Câmara (2002): *Lendas Brasileiras*, São Paulo: Global.
- Chaves, Flávio Loureiro (1982): *Simões Lopes Neto: Regionalismo & Literatura*, Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Fernandes, Florestan (1972): *O Negro no Mundo dos Brancos*, São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Garcia, Sylvia Gemignani (2001): “Folclore e Sociologia em Florestan Fernandes”. Em: *Tempo Social* (São Paulo) 13, 12, pp. 143-167.
- Lobato, Monteiro (1971): *O Saci*, São Paulo: Brasiliense.
- Neto, João Simões Lopes (1988): *Contos Gauchescos. Lendas do Sul. Casos do Romualdo*, ed. crítica por Lígia Chiapini, Rio de Janeiro: Presença.
- Querino, Manuel (1988): *Costumes Africanos no Brasil*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- Ribeiro, João (1969): *O Folclore*, Rio de Janeiro: Organizações Simões.
- Ribeiro, Joaquim (1969): “Introdução”, em: Ribeiro, João: *O Folclore*, Rio de Janeiro: Organizações Simões, pp. 11-23.

Sonja Maria Steckbauer (Innsbruck)

Die einsame Passion des Moacyr Scliar¹

Moacyr Scliar (1937-2011) hat sich in mehr als 70 Werken mit den verschiedensten Themen der brasilianischen Vergangenheit und Gegenwart beschäftigt, dabei ist die Frage nach einer jüdischen Identität zunehmend in den Fokus seines Interesses gerückt. Seine Berühmtheit verdankt er – nicht nur hierzulande – vorwiegend seinen frühen Romanen aus den siebziger und achtziger Jahren, dabei sind es gerade seine letzten, nach 2000 erschienenen Romane, in denen er neue literarische Wege beschreitet und mit denen er sich auf eine Ebene mit jüdischen Autoren aus aller Welt stellt.

In den folgenden Reflexionen zur Thematik des *judaismo* in Scliars Werk wird der Schwerpunkt auf seinem Roman *Na noite do ventre, o diamante* liegen – mit einer Rückschau auf seine älteren Werke und einer Vorschau auf die letzten Romane des Autors. Einsamkeit und Passion werden die Leitfäden durch die Interpretation seiner Literatur sein.

1 Leidensweg und Leidenschaft für einen Diamanten:

Na noite do ventre, o diamante

Der 2005 in Rio de Janeiro erschienene Roman *Na noite do ventre, o diamante* führt vor, dass die Universalität des brasilianischen Autors weder räumliche noch zeitliche Grenzen kennt.

Auf dem Cover ist ein Ausschnitt des Gemäldes von Quentin Massys (1514) zu sehen, das einen Geldwechsler mit seiner Frau zeigt.² Darüber gelegt ist die Wegbeschreibung eines Diamanten von Arraial da Cabra Branca in Minas Gerais über Rio de Janeiro nach Europa

– Amsterdam, Rhinsburg, Köln, Vladovanka – und wieder zurück

1 Dieser Artikel ist eine Überarbeitung des Vortrags, der am 05. Dezember 2008 in Berlin auf der Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Afrikanischen Staaten Portugiesischer Sprache unter dem Titel "Moacyr Scliar: Begegnungen über Zeiten und Welten" gehalten wurde sowie des Vorstellungsvortrags am 05. Juli 2010 an der Universität Mainz-Germersheim.

2 Zu diesem Zeitpunkt war der Beruf des Geldwechslers den Juden vorbehalten, da die Katholische Kirche ihren Gläubigen die Ausübung verbot.

nach Brasilien, dieses Mal nach São Paulo und schließlich nach Arraial. Dieser Diamant geht durch die Hände und auch Mägen von Händlern und Diamantschleifern, die allesamt in Verbindung mit der jüdischen Welt-Geschichte stehen (Vgl. Steckbauer 2009).

1.1 Struktur und Erzähltechniken

O ritual repetia-se todas as sextas-feiras. Depois de limpar a casa – humilde casinha de madeira, semelhante a tantas outras daquela aldeia judaica do sul da Rússia –, depois de preparar a mesa para a festa do Shabat, colocando a toalha branca, a melhor louça, o candelabro com as velas festivas, Esther chamava a família, o marido Itzik, os filhos Guedali e Dudl (Sliar 2005: 9).

Mit diesem Einstieg in den Roman legt Sliar die Rahmenhandlung fest: Eine jüdische Familie in Vladovanka, im südlichen Russland, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die jeden Sabbat dasselbe Ritual zelebriert. Die Mutter Esther holt einen mit einem wertvollen Diamanten besetzten Ring hervor und fühlt sich durch das kurze Tragen des Ringes reich und bedeutsam. Nach zweieinhalb Seiten Rahmenhandlung beginnt der Rückblick auf die Geschichte des Diamanten, die im Jahr 1662 in Arraial da Cabra Branca im heutigen Minas Gerais beginnt und erst 60 Seiten später zu der eben erwähnten Familie führt. Nicht nur die Technik dieser langen Analepse, sondern auch einer der ersten Namen, die auftauchen, erinnern uns an einen früheren Roman Sliars, mit dem er Weltruhm erlangt hatte: *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983).

Schon bald nach der Gründung des kleinen Dorfs Arraial da Cabra Branca taucht dort ein Mann auf, der sich als Rui de Souza ausgibt, aber in Wirklichkeit – und diese kennt der Inquisitor Pedro de Carmo – Gaspar Mendes ist, der auf der Suche nach Gold und Diamanten nach Brasilien gereist ist, obwohl er sich als konvertierter Jude – *cristão-novo* – nicht in der portugiesischen Kolonie aufhalten dürfte. Gaspar Mendes kommt also mit einem Sack voll Diamanten nach Amsterdam, die er dem jungen Rafael Fonseca zum Schleifen gibt.³ Dieser wiederum begibt sich nach Rhinsburg (in der Nähe von Leyden), um Schüler von Baruch de Spinoza zu werden. Wir befinden uns also immer noch im selben oben angegebenen zeitlichen

3 Die Personifizierung des Diamanten beginnt in dem Moment, in dem Fonseca mit seinen Diamanten spricht (vgl. Sliar 2005: 36).

Rahmen, 1660 bis 1663, nun jedoch in Europa. Die Geschichte über die Gründung der Stadt Arraial durch Álvaro Góis, seine Verbindung mit der Indianerin Imoti und deren spätere Verbindung mit dem Neuchristen Alfonso Fonseca war in Sequenzen in die Analepse eingeschoben worden.

Einer Ansammlung von mündlichen Erzählungen ähnlicher als einem schriftlichen Text fällt der Leser also von einer Geschichte in die andere hinein, die Verbindungsglieder der Erzählkette sind die Diamanten, ist ein Diamant. Gleichzeitig lassen Prolepsen erahnen, was um diesen Diamanten noch geschehen wird, Aussagen wie folgende lassen erkennen, dass der Diamant im Verlauf seiner Geschichte mehrmals geschluckt werden muss: “[...] se fosse necessária uma fuga precipitada, era só colocá-los num saquitel ou engoli-los” (Scliar 2005: 56).

Nach 63 Seiten Roman-Geschichte ist der Diamant geschliffen, wird von Diogo Moreino gestohlen, indem er geschluckt wird und geht mit diesem – zunächst in dessen Magen – auf Reise. Wie Ahasverus wird er keine Ruhe finden⁴ und noch deutlicher als bisher wird der Diamant ab hier personifiziert. Während Diogo nach Jerusalem möchte, um dort eine eigene religiöse Gemeinschaft zu gründen – Zionismus⁵ *avant la lettre* –, will der Diamant an seinen Ursprung zurück, nach Brasilien. Diogo befindet sich also in einer Art innerem Konflikt mit dem Diamanten, aus dem letztendlich der Diamant als Sieger hervorgehen wird.

[...] nunca chegaria a Jerusalém. O diamante não o permitiria. O que queria aquele diamante, era outra coisa, era voltar a seu lugar de origem, ao Brasil. [...]

O diamante queria voltar para o Brasil, para lá era atraído por uma irresistível força que Diogo jamais poderia neutralizar. Ele não era o dono do diamante; o diamante é que se apossara dele (Scliar 2005: 68).

Mit einem Zeitsprung befindet sich der Leser im Jahr 1917, im Hause von Itzik und Esther Nussembaum in Vladovanka – also am selben Ort und derselben Zeit wie zu Beginn des Romans – und die Mutter streichelt Guedalis Bauch mit dem im Eröffnungssatz erwähnten Ring (Scliar 2005: 71). Nach dieser *Mise en abyme* wird die Handlung des Romans vorwiegend linear erzählt, in meist schnellem Erzähltempo. Die Familie schifft sich nach Brasilien ein, vorher

4 “Como Ahasverus, [o diamante] não tinha paz” (Scliar 2005: 63).

5 Zum Zionismus in der jüdisch-argentinischen Literatur vgl. Kornberger (2003).

soll der ältere Sohn Guedali den Diamanten schlucken, der jedoch im Magen des Jungen hängen bleibt und so für ihn lebensbestimmend wird. Nach dem Tod der Eltern wächst Guedali bei einer Tante in São Paulo auf und nennt sich Gregório. Doch als in den Zeitungen von einem Diamanten in seinem Magen berichtet wird, kann er seines Lebens nicht mehr sicher sein und zieht aufs Land, nach Arraial da Cabra Branca. Dieser letzte Handlungsabschnitt wird schnell und im Stil eines Kriminalromans, also in kurzen Sätzen mit einem hohen Anteil an handlungstragenden Verben, erzählt.

Somit wird nach und nach ein Netz von Fäden zwischen den einzelnen Figuren und Ereignissen gesponnen, diese Fäden werden gleichsam aus einem Knäuel "jüdischer Geschichte" herausgeholt und einige davon weitergeführt (Geertz 1973). Eine weitere Verbindung innerhalb des Textes besteht in der Wortwahl. An mehreren Stellen im Roman wird die eigentliche Wertlosigkeit eines Diamanten betont, von verschiedenen Personen zu unterschiedlichen Zeiten an unterschiedlichen Orten – von Spinoza über die Familie Nussebaum bis zuletzt dem Pfarrer in Arraial, der Guedali, jetzt Gregório, erklärt:

Que em realidade, não serve para nada. O que é que se pode fazer com diamantes? Comê-los? Usá-los como medicamento? O valor que alcançam no mercado é aquele que lhes confere a vaidade humana (Scliar 2005: 134).⁶

1.2 Jüdische Geschichte und historischer Roman

Große Namen aus der brasilianischen und der jüdischen Geschichte tauchen im Verlauf des Romans auf und gehen eine Verbindung mit den fiktiven Figuren ein. Die einen von den anderen zu unterscheiden ist ebenso Aufgabe des Lesers, wie den Wahrheitsgehalt der Aussagen zu hinterfragen.⁷

6 Dennoch dreht sich letztendlich ein gewichtiger Teil der Handlung um den Veräußerungswert des Edelsteins.

7 So wird Padre Vieira als Verbündeter der Juden dargestellt, der als Mittelsperson fungiert (vgl. Scliar 2005: 20). David Schidlowsky hat einen großen Teil seiner Untersuchung *Historischer Roman und jüdische Geschichte* (1996) dem genauen Vergleich der Figuren des Romans *A estranha nação de Rafael Mendes* mit den historischen Personen gewidmet, wobei er die historische Analyse der Textanalyse sowie einer biographischen Ebene durch einen Briefwechsel mit dem Autor gegenüberstellt.

Eines der Charakteristika des neuen historischen Romans besteht in der Karnevalisierung der Handlung (Menton 1993: 22-25). Von den zahlreichen Beispielen im Roman soll nur eines im Detail dargestellt werden: Bei der Verfolgung von Gaspar Mendes will der Inquisitor Pedro de Carmo auf eine lange vorbereitete Hilfestellung zurückgreifen – seine Brieftaube Paladino –, welche die Vertreter des *Santum Oficium* in Rio de Janeiro warnen soll. Doch als er dieser die entsprechende Botschaft ans Bein bindet, erhebt sie sich und dreht drei Kreise über dem Kopf Pedros, worin dieser sofort die Anspielung auf die dreimalige Verleugnung Jesus' zu erkennen glaubt. Somit wird die Brieftaube (*pombo-correio*) zum schwarzen Raben (*corvo*). Für den Inquisitor ist Paladino ab sofort ein Verräter, von den Juden auf ihre Seite gebracht, den – obwohl bisher wie ein eigenes Kind behandelt – er nunmehr erschießen will:

Paladino é, em realidade, um preposto daqueles que são os mestres da perfídia e da dissimulação, os judeus. Que seguramente criaram – usando os segredos da Cabala, e outro – uma estirpe de pombos capaz de obedecer-lhes em qualquer circunstância; pombos que cresceram ouvindo o Talmude e que foram assim condicionados a se sacrificar pela raça judaica (Scliar 2005: 24).

Somit wird nicht nur der Wahnsinn einer Person aufgezeigt, sondern der Fanatismus der Katholischen Kirche in ihrer Verfolgung der Juden. Moacyr Scliar geht sogar noch einen Schritt weiter und erlaubt es dem Leser, Verbindungen zur neueren Geschichte zu ziehen: “Exterminar os judeus é para ele [Pedro de Carmo] mais do que uma missão, é uma obsessão” (Scliar 2005: 28).

Karnevalisierung, Parodie, bittere Ironie, die bis zum Sarkasmus führen können, kennzeichnen den Roman Scliars.⁸ So zum Beispiel, als Esther ihren Sohn zum Schlucken des Diamanten zu überreden versucht und sie ihm mit folgenden Worten erklärt, die Geschichte der Juden sei eine Geschichte der Wanderschaft, das Verschlucken von Wertgegenständen vor der Flucht gehöre einfach dazu: “Guedali, muitos já engoliram diamantes sem problema, nossa gente tem prática nisso” (Scliar 2005: 78).⁹

8 Gregório beschimpft sein Pferd mit “cavalo filho-da-puta, anti-semita de merda” (Scliar 2005: 147).

9 Oder in den Worten von Pedro do Carmo: “essa gente perversa e traiçoeira costuma engolir as preciosidades” (Scliar 2005: 133).

Als weiteres Merkmal des neuen historischen Romans wird wiederholt die Fiktionalisierung historischer Personen genannt. Indem Details aus dem Alltag der historischen Figuren erzählt werden, verwandeln sich diese in Menschen mit persönlichen Charakteristika.

Der Diamantschleifer Rafael Fonseca verbringt mehrere Monate bei Spinoza und obgleich er dessen Wissen immer mehr bewundert, stellt er gleichzeitig fest: “E, no entanto, Spinoza era um ser humano igual a tantos outros” (Scliar 2005: 48). Er möchte gerne mehr über den Menschen Spinoza wissen und so schaut Rafael – auch für den neugierigen Leser – durch das Schlüsselloch in Spinozas Schlafzimmer: “[...] levantou-se e foi espiar pelo buraco da fechadura do quarto de Spinoza. Inútil transgressão. Spinoza dormia num *ledikant*, grande cama de casal com dossel” (Scliar 2005: 49).

Letztendlich ist häufig ein Schuss Erotik im neuen historischen Roman zu finden und so geht Rafael anschließend in sein eigenes Zimmer und hat erotische Träume, für die er sich sogleich schämt – weil unter dem Dach des großen Spinoza geträumt.

In einem Artikel zur jüdischen Identität von Moacyr Scliar weist Norbert Rehrmann auf die oft verwirrenden Vielfachidentitäten hin, mit denen seine Romanfiguren ausgestattet sind (Rehrmann 2000: 92; siehe auch Stengl 1998). In *Na noite do ventre, o diamante* hat Scliar dieser Komplexität – man denke an erster Stelle an die Titelfigur von *O centauro no jardim* (1980) – noch eine weitere Dimension hinzugefügt, einen personifizierten Diamanten, den Diamanten im Bauch des Protagonisten, der ihn leitet und somit die Romanhandlung im Wesentlichen bestimmt. Dies tut er aufgrund seines materiellen und seines emotionalen Wertes, als Erlösung (wiederholtes Streicheln) und als Belastung (Streit mit Bruder, Trennung von erster Freundin).

Die sprichwörtliche Geschäftstüchtigkeit der Juden wird hier wieder einmal zum Thema gemacht, wie bereits in anderen Romanen – man denke an die Suche des Goldbaums in *A estranha nação de Rafael Mendes*.

2 Von der seltsamen Nation zur einsamen Passion: jüdisches Epos und zyklische Geschichte

Mit der Ankunft Gregórios in der Diamantenhöhle und dem ersten Zusammentreffen mit Maruca schließt sich der Kreis der Geschichte: Sie erzählt ihm, dass ihr Vater aus Holland gekommen und ihre Mut-

ter eine Indianerin wie Imoti sei. Die beiden verlieben sich schnell und ebenso schnell muss Gregório wieder nach São Paulo zu einer notwendigen Operation. Aus der Narkose erwacht stehen sein ehemaliger Arzt Santiago Filho, sein Bruder Dudl und seine Geliebte Maruca um sein Krankenbett. Konnte einer von ihnen den Diamanten an sich nehmen? Haben sie ihn sich geteilt? Oder ist er noch in seinem Bauch? Gregório streichelt seinen Bauch, so wie es früher seine Mutter getan hat, mit dem Diamantring an ihrem Finger, und beendet den Roman mit den Worten:

Todos [anulares] vindo em sua direção, todos convergindo para ele, todos ansiosos por mergulhar em suas vísceras, todos ansiosos pelo diamante que a noite do ventre – soma de todas as noites – engolira (Scliar 2005: 167).

In zahlreichen Arbeiten der vergangenen Jahre zu jüdischer Literatur in Lateinamerika wurde wiederholt die Parallelität in Themen, Entwicklung etc. hervorgehoben. Topoi der jüdischen Literatur sind auch in diesem Roman deutlich zu erkennen, doch hat Scliar in diesem und in seinen folgenden Romanen einen völlig anderen, neuen Zugang zur Thematik gewählt.

Als Beispiel sei der eingangs zitierte Einstieg in den Roman nochmals erwähnt. Diesen könnte man als typisch für jüdische Romantradition bezeichnen, alle notwendigen Elemente sind vorhanden: eine kleine jüdische Familie am Sabbat, bei *candelabrio* etc., doch dann wird nicht die Geschichte dieser Familie erzählt, sondern die eines Diamanten!

Die Geschichte wiederholt sich und am Ende steht Gregório dort, wo mehr als 300 Jahre zuvor bereits ein jüdischer Ahne von ihm gestanden hatte. Nicht anders erging es Guedali im Roman *O centauro no jardim*. Ich zitiere hierzu aus der umfangreichen Kritik:

The unresolved circular ending provides a continued meditation on the urgencies discussed above. In the novel's final sentence, Guedali seems to have overcome his longing for his lost centaur body (Pirott-Quintero 2000: 777).¹⁰

Anders als in *O centauro no jardim* gibt sich der Protagonist hier nicht geschlagen, zurück bleibt ein relativ zufriedener Gregório, der sich ohne Gram oder Verwunderung an seine Geschichte erinnert,

10 Wenn wir die beiden letzten Wörter durch "diamond" ersetzen, könnte es sich um eine Kritik zu dem hier vorgestellten Roman handeln.

seine Zukunft – und die des Diamanten – nicht kennt. Das Ende ist offen, so wie die Geschichte der Juden.

Der Diamant ist am Ende des Romans wieder an seinem Ursprungsort angekommen. Er hat eine Reise durch die Alte Welt gemacht und ist nach Hunderten von Jahren in die Neue Welt, an seinen Ursprung, zurückgekehrt. Doch er ist nun geschliffen, er hat sich – mit seinem jeweiligen Besitzer – die Geschichte aus verschiedenen Blickwinkeln anschauen können, je nachdem, wo er sich auf seiner spiralförmigen Reise gerade befand. Alle diese verschiedenen Perspektiven gemeinsam lassen den Leser die jüdische Geschichte und Identität nochmals überdenken und vielleicht ein wenig besser verstehen.¹¹ Hier liegt meiner Einschätzung nach die Kernaussage und das Verdienst in diesem Roman Scliars ebenso wie in seinem früheren Œuvre.

In einem Artikel über die jüdische Thematik in Brasilien hat Albert von Brunn 1991 Scliars Roman *A estranha nação de Rafael Mendes* noch als “ehrgeizigsten Versuch, das Schicksal des jüdischen Volkes in Brasilien zu deuten” (Brunn 1991: 74) charakterisiert. Das mag in Bezug auf seine frühen Romane zum damaligen Zeitpunkt noch richtig gewesen sein, geht es doch um die Findung der jüdischen Geschichte aus der Perspektive des bzw. der Titelhelden mit dem Namen Rafael Mendes. Der Ich-Erzähler erhält von einem Genealogen zwei Hefte, die ihm seinen eigenen Stammbaum – der bis zum Propheten Jonas sowie Maimonides zurückführt – und die Geschichte des jüdischen Volkes eröffnen. Auch in diesem Roman wird der Fluch des Ahasverus ausgesprochen, doch hier ist Brasilien die letzte Lösung für die Vorfahren von Mendes, der letzte mögliche Zufluchtsort.

Ganz anders als in *Na noite do ventre, o diamante*, in dem der Fluch zu einer Reise von einem Ort zum nächsten führt und über

11 “Ein Ding allein aus sich selbst erklären wollen ist eine Münchhauseniade, vergleichbar dem vergeblichen Wunsch, sich am eigenen Zopf aus einem Sumpf zu ziehen. Will man ein Ding verstehen, so genügt es nicht, sich darein zu versenken, sondern man muß einen Beobachtungsposten einnehmen, der außerhalb liegt, den Gegenstand in seiner Umwelt betrachten, die Perspektive, aus der man ihn sieht, mit in Rechnung stellen, mit anderen Worten, es von einer ihm fremden Sphäre her erklären” (Schwarz 2005: 209). Mit diesen Worten äußert sich der Österreicher Egon Schwarz in seiner Autobiographie *Unfreiwillige Wanderjahre*.

neue Wege neue Perspektiven eröffnen wird. Albert von Brunn bezeichnete zu Recht *A estranha nação de Rafael Mendes* als "jüdisches Epos in Brasilien" (Brunn 1991: 74). Es ist letztendlich eine lineare Erzählung, auch wenn sich im Stammbaum der Mendes die zirkuläre Bewegung zunächst immer und immer wiederholt hat, da der letzte der Mendes dieses Schema durchbricht (Schidlowsky 1996: 14). Die Geschichte des Diamanten nimmt jedoch kein Ende.

Im Unterschied zum Epos des Rafael Mendes hat Scliar jüdische Geschichte und Identität in *O centauro no jardim* in eine Metapher verwandelt. Der Protagonist Guedali Tartakovsky "wird zum Schauplatz eines Identitätskonfliktes zwischen jüdischem Erbe und brasilianischer Umgebung" (Brunn 1991: 73). Er wird als Zentaur geboren, als Mischwesen – halb Pferd, in Anspielung auf den Gaucho – halb Mensch, eben nur ein halber Mensch, ein Jude, der in keiner der beiden vor ihm liegenden Welten leben kann. Guedali heiratet die Zentaurenin Tita und akzeptiert die ihm angeborene Wurzellosigkeit. Der Protagonist von *Na noite do ventre, o diamante* trägt zunächst denselben Namen, Guedali, in Brasilien wird er diesen aber in Gregório ändern und er wird – mithilfe des Diamanten – seine Wurzeln in der Neuen Welt erkennen.

Die Metaphorik in Scliars Romanen ist reichhaltig und variabel, teilweise absichtlich repetitiv. Dazu ein letzter Blick auf den Titel, *na noite do ventre*: Wie im Evangelium nach Matthäus (11, 18-24) zu lesen ist, wählte Gott die "noite do ventre" aus für die Wiedergeburt seines Sohnes. Gleichzeitig ist es die Nacht der Reisenden und somit eine Anspielung auf die Reisen der Juden und den Zionismus.¹²

Die Handlung des nächsten Romans von Scliar, *Os vendilhões do templo* (2007), ist noch deutlicher an das Evangelium nach Matthäus angelehnt, genauer an die Vertreibung der Händler aus dem Tempel Jesus'. Die Zusammengehörigkeit der beiden Romane wird im Cover verdeutlicht, beide zeigen Ausschnitte des selben, bereits angesprochenen Bildes von Quentin Massys.

12 Immer wieder hat Scliar Inspiration für seine Erzählungen in der Bibel gesucht und gefunden, worauf er selbst mit folgenden Worten hinweist: "Fui buscar na Bíblia inspiração para contos que, no entanto, tinham a ver com a realidade cotidiana do Brasil, vista de forma metafórica" (Scliar 2006: 79).

3 Wenn Passion zur Obsession wird: *A paixão solitária*

Um an oben genanntes Zitat des Albert von Brunn anzuschließen, würde ich *Manual da paixão solitária* (2008) als Scliar's mutigsten Versuch, das Schicksal des jüdischen Volkes in Brasilien zu deuten, charakterisieren.

Der Roman handelt von einem wissenschaftlichen Kongress zu biblischen Studien irgendwo in Brasilien. Der berühmte Professor Haroldo Beiga de Assis hält einen brillanten Vortrag über kürzlich entdeckte Manuskripte, anhand derer er Kapitel 38 des ersten Buchs Moses neu interpretiert. Daraufhin betritt seine wissenschaftliche Konkurrentin Diana Medeiros die Bühne und präsentiert ebenso brillant wie überzeugend ihre Version der (Bibel-)Geschichte.¹³ Beide Interpretationsansätze klingen gleichermaßen vernünftig und der Autor hält dem Leser somit vor Augen, dass es immer mindestens zwei Versionen der Geschichte gibt und dass beide – wenn auch noch so unterschiedlich – richtig sind.

Wie bereits in seinem kurzen Roman *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999) wird auch hier eine Episode des Alten Testaments neu interpretiert, durch wiederholte Perspektivenwechsel wird diese durch die Augen von Frauen gesehen. In folgender Textstelle beschreibt Tamar ihren Vater aus der Sicht eines jugendlichen Mädchens, sie vergleicht ihn äußerlich mit Gott. Später wird sie feststellen müssen, dass ihr Mann wegen seines kümmerlichen Barts äußerlich weder an Gott noch an ihren Vater herankommt.

Quase tão distante quanto Deus. Aliás, na minha cabeça, Deus era igualzinho ao meu pai, os mesmos olhos escuros, insondáveis, a mesma barba negra, enorme, viçosa. [...] para a menina Tamar, papai e Deus eram uma coisa só, partilhavam o mesmo tipo físico. Papai era um clone do Senhor (Scliar 2008: 139).

Hintergrund für die Handlung in *Manual da paixão solitária* ist, wie sich nach und nach herausstellt, dass die Wissenschaftlerin Diana ihrem ehemaligen Lehrer Haroldo beweisen will, dass Geschichte und auch die Bibel – wenn von Frauen geschrieben – anders aussehen würden. Sie greift zu jeder List, um dieses Vorhaben umzusetzen. Das Ende des Romans nimmt eine überraschende Wendung:

13 Besagtes Kapitel 38 erzählt von Juda und seinen drei Söhnen Er, Onan und Sela, der Verheiratung Ers mit Tamar auf Anregen Judas, Ers Tod und schließlich der Zeugung eines Sohnes und Stammhalters durch Tamar und Juda.

Nach einer Liebesnacht mit ihrem Professor wünscht Diana sich von ihm als Geschenk sein Vortragsmanuskript – da ihr Dokument nur eine Fälschung war. An dieser und an anderen Stellen ironisiert der im Jahr 2008 viel geladene Autor Moacyr Scliar die wissenschaftliche Welt im Allgemeinen und die Aktivitäten auf wissenschaftlichen Kongressen im Besonderen. So beschreibt er zum Beispiel ausführlich das zwischenmenschliche Ambiente und den Auftritt Dianas im Frühstücksraum des Kongresshotels. Es herrscht große Spannung, denn: “Não era difícil adivinhar a razão da presença de Diana naquele evento. Estava ali por causa de sua obsessão; por causa do professor Haroldo” (Scliar 2008: 136).

“A paixão” im Titel des Romans ist hier als Gier und Lust zu interpretieren. Die Leidenschaft für die Wissenschaft ist für Diana zur Obsession geworden, sie scheut kein Mittel, um ihr wissenschaftliches Potential zu zeigen.

4 Von der Passion Christi zum Leiden der Juden: Die *condição judaica* in der Literatur

Von seinen ersten Werken an hat Moacyr Scliar immer wieder die Frage nach der (Un-)Möglichkeit einer eigenen und eigenständigen jüdischen Identität thematisiert und folgt dabei in seinem Zugang, seinen Romanen einer Entwicklung, die als “kleine Geschichte jüdischer Literatur”¹⁴ stark vereinfacht zusammengefasst werden könnte.

Regina Zilberman hat die Entwicklung der jüdischen Literatur in verschiedene Phasen eingeteilt. Ihre Einteilung ist von 1982, weswegen ich die ersten beiden Phasen übernehme und sie um eine weitere ergänze:

1. Die Romane der ersten Generation, der Einwanderer, befassen sich mit der meist ungewollten Immigration, Zilberman (1982: 67) nennt *Max e os felinos* als Beispiel, auch Nora Glickman hebt in ih-

14 Zum Begriff “Jüdische Literatur”: Der Versuch einer Definition wurde immer wieder gemacht, z.B. von Mark Shechner im *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. Ich folge seinem Schluss, dass keine der Definitionen – über Abstammung, Thema der Literatur etc. – zufriedenstellend ist und er dennoch den Begriff (“a convenient shorthand”) beibehalten möchte. Ich selbst verwende den Begriff hier im weitesten Sinn, nämlich als Literatur mit deutlich jüdischer Thematik von Autoren meist jüdischer Herkunft, ohne Einbeziehung der verwendeten Sprache (Shechner 1979).

rer Interpretation des Romans vor allem das jüdische Element hervor.¹⁵ Der Autor selbst jedoch schreibt später darüber, dass er mit diesem Roman vor allem den Autoritarismus jener Zeit zeigen wollte.¹⁶ Da es sich hier um einen deutschen, nicht jüdischen Emigranten handelt, ist diese erste Generation meiner Meinung nach wesentlich deutlicher am Beispiel von *A guerra no Bom Fim* aufzuzeigen, einem Roman, der in den frühen vierziger Jahren angesiedelt ist und mit dem – laut Scliar – der jüdische Stadtteil von Porto Alegre auch weiterhin in unserem Denken und Fühlen lebendig bleiben werde (Scliar 1990: 67). An anderer Stelle erklärt Scliar, dass der Aufenthalt in Israel im Jahr 1970 seine Literatur entscheidend beeinflusst habe¹⁷ und dass er ab diesem Zeitpunkt begann, “excrever textos mais longos, ligados à temática judaica” (Scliar 2006: 201).

Diese erste Generation jüdischer Literatur und somit die Immigration nach Lateinamerika ist auch bei anderen Schriftstellern nachzuweisen, wie bei der paraguayischen Autorin Susana Gertopán, deren erster Roman *Barrio Palestina* (1998) nicht nur ebenfalls den Namen des jüdischen Stadtteils von Asunción – als Pendant zu Porto Alegre – trägt, sondern auch in der selben Zeit spielt (Gertopán 1998).

2. Die Romane der zweiten Generation befassen sich mit Themen wie Akkulturation und Identitätskonflikten sowie emotionale Instabilität, in *O centauro no jardim* resultiert eine Mischgestalt aus dieser mangelnden Zugehörigkeit. Scliar selbst sieht Identitätskonflikt und Kulturschock als zentrale Themen dieses Romans:

A trama é movimentada, mas creio que o tema pode se resumir à questão da identidade. Como o centauro, que é metade humano, metade equino, o filho do imigrante tem duas identidades: em casa, ele ouve certo tipo de idioma, come certo tipo de alimento, segue certo tipo de tradição. Na rua, na escola, no clube, estas coisas são inteiramente diferentes. O resultado é um verdadeiro choque cultural, que pode ser motivo de conflito e de sofrimento, mas que, para escritores, é fonte de inspiração, explicando por que nos Estados Unidos, na América Latina e mesmo na

15 “Max es un ser dividido entre su identificación con Alemania -representada por el jaguar- y su solidaridad hacia las víctimas del nazismo” (Glickman 1991: 151).

16 “Escrita à época da ditadura militar, *Max e os felinos* é uma alusão ao clima político então reinante naquela fase. O jaguar parece-me um claro símbolo do autoritarismo” (Scliar 2006: 123).

17 “Voltei de Israel orgulhoso do meu judaísmo – e isto se refletiu em minha literatura” (Scliar 2006: 200).

Europa tantos autores conhecidos são filhos de imigrantes (Scliar 2006: 213).

Mit eben dieser Literatur von US-amerikanischen Töchtern und Söhnen jüdischer Immigranten beschäftigt sich Christine Gottstein-Strobl in ihrer Arbeit *The "Pursuit of Jewishness"* (2007), in der sie vor allem am Beispiel von Rebecca Goldsteins *Mazel* (1995) den Konflikt zwischen jüdischer Identität und amerikanischem Feminismus aufzeigt (Gottstein-Strobl 2007: 71-77). In einigen Romanen dieser zweiten Generation spielt auch die europäische Herkunft mit ihren Idealen eine bedeutende Rolle, wie Zilberman betont:

[...] os protagonistas das obras citadas, são brasileiros, porém ainda profundamente envolvidos com a tradição européia segundo a qual são educados. O resultado é uma divisão interior que os dilacera, provocando a infelicidade (Zilberman 1982: 68).¹⁸

3. In den Romanen der dritten Generation hat eine Integration in die multikulturelle Gesellschaft Brasiliens weitgehend stattgefunden, jedoch wird – wie im Falle von Rafael Mendes – die Vergangenheit neu reflektiert und gleichzeitig der Versuch unternommen, mit ihr ins Reine zu kommen.

Ähnlich wie bei Rafael Mendes ist im Roman *El nombre prestado*, wiederum von Susana Gertopán (2000), die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht absichtlich, sondern wird durch einen "Wink des Schicksals" – hier Manuskripte, dort ein Brief – hervorgerufen (Gertopán 2000). In der US-amerikanischen Literatur zählt Jonathan Safran Foer mit seinem Roman *Everything is Illuminated* (2002) zu den bedeutendsten Vertretern dieser "Third Generation".¹⁹ Foers Idee, eine Fotografie aus dem Jahr 1943 als Input für die Auseinandersetzung des Protagonisten Jonathan mit seiner Vergangenheit zu setzen, wird als "Wunder der erfundenen Erinnerung" gepriesen

18 An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass Zilberman auch weitere Romane, wie *A guerra no Bom Fim*, *O exército de um homem só*, *Os deuses de Raquel* und vor allem *A estranha nação de Rafael Mendes* dieser zweiten Generation zuordnet. In der dritten Stufe sieht sie "a ruptura completa com os laços que os prendiam ao passado" in Werken wie *Dr. Miragem* und *Os voluntários* (Zilberman 1982: 70). Somit deckt sich meine Einteilung nur bis hierher mit der von Zilberman.

19 Anders als von US-amerikanischen Kritikern praktiziert verwende ich hier den Begriff "Generation" zum Zwecke der Zuordnung eines Romans, nicht eines Autors, und er steht somit als Äquivalent für "Etappe" (vgl. Zilberman 1982).

(Gottstein-Strobl 2007: 156), ist aber weder neu noch einzigartig, wie an oben genannten Beispielen gezeigt werden konnte.

Verbunden mit dieser (Leidens-)Geschichte der Juden ist häufig der Wunsch der Auswanderung nach Jerusalem – ein Thema, das auch in der jüdischen Literatur präsent ist. Zionismus als möglicher Ausweg wird in Scliars Romanen wiederholt angesprochen, in *Os vendilhões do templo* (2007) zwar deutlicher thematisiert, doch nicht definitiv als Lösung vorgegeben (Faccioli 2010).

Um wiederum Susana Gertopán zu Vergleichszwecken heranzuziehen, soll *El retorno de Eva* (2003) erwähnt werden, ein Roman, in dem die Protagonistin aus Israel zurückkehrt und erst dann ihre Heimat erfassen kann (Gertopán 2003).

Eines ist fast allen erwähnten Romanen von Moacyr Scliar – und auch den parallel dazu entstandenen Essays – gemeinsam: Bis zur Jahrtausendwende erzählen sie eine Geschichte des Leidens, der Assimilation, der unmöglichen Integration des Versuchs, jüdische Kultur zumindest auf schriftlichem Weg zu erhalten, wenn auch teilweise mit Humor und Ironie.²⁰ In *Na noite do ventre, o diamante* werden bereits bekannte Themen wieder aufgegriffen – “[esta novela] revisita os temas básicos que acompanham muitos de seus personagens: a perseguição étnica, o exílio, a opressão familiar” (Teixeira 2005) –, doch der Autor wählt in diesem Roman – ebenso wie in seinen weiteren – neue Zugänge. Hier wird die Alte Welt durch einen Vertreter der Neuen Welt, einen Diamanten, entdeckt und in einem späteren Text die Tora durch eine junge ehrgeizige Feministin neu interpretiert und letztendlich persifliert. Erwähnt sei noch, dass die Schlusszene des *Manual da paixão solitária* an Philip Roths *Exit Ghost* (2007) erinnert, wo in einem letzten Dialog zwischen den beiden Protagonisten – das ebenso im Hotelzimmer stattfindet und bei dem der Protagonist ebenfalls sein wertvolles Manuskript liegen lässt – alle Klarheiten beseitigt werden und der Leser letztendlich alles bisher Gelesene neu überdenken muss.

20 Brunn vergleicht die Ironie eines Joseph Roth mit der Moacyr Scliars (1990: 114-115).

5 Die einsame Passion des Autors: Die (Un-)Möglichkeit jüdisch-brasilianischer Literatur und Identität

Zurzeit leben nach unterschiedlichen Schätzungen etwa 100.000 bis 250.000 Juden in Brasilien, vor allem in den Städten São Paulo, Rio de Janeiro und Porto Alegre.²¹ In São Paulo befindet sich die *Congregação Israelita Paulista*, die größte Synagoge in Lateinamerika, die 1936 gegründet wurde und sich zu einem der wichtigsten religiösen, sozialen und kulturellen Zentren für Emigranten in Brasilien entwickelte. Dennoch ist jüdische Literatur in Brasilien relativ wenig verbreitet und ebenso wenig rezipiert.

Von seinen ersten Werken an hat Moacyr Scliar immer wieder die Frage nach der Möglichkeit einer eigenständigen jüdischen Identität thematisiert. In seinem frühen Essay *Judaísmo. Dispersão e unidade* (Scliar 1994) hebt er die Bedeutung des Judentums für Philosophie und Kultur hervor, betont aber gleichzeitig die Wichtigkeit der Vermittlung und Erhaltung jüdischen Glaubens und Denkens. Als Schriftsteller sehe er die Verpflichtung, auf seine Art – durch Schreiben – seinen Beitrag dazu zu leisten: “Como escritor, sinto-me herdeiro de uma pesada carga de sofrimentos e de uma rica tradição cultural, da qual é parte a reverência pela palavra escrita” (Scliar 1994: 13).

In einem im selben Jahr von Gabriela Küppers veröffentlichten Interview äußert sich Scliar zu seiner Zugehörigkeit wie folgt:

Ich verstehe mich als brasilianischer Schriftsteller. Zunächst einmal, weil ich auf Portugiesisch schreibe, zweitens, weil ich mich der brasilianischen Wirklichkeit sehr verbunden fühle. Deswegen würde ich so sagen: ich bin ein brasilianischer Schriftsteller, der ein neues Element in die brasilianische Literatur einführt, nämlich das jüdische Element. Aber ich würde mich nicht als jüdischen Autor bezeichnen, der in Brasilien lebt (Küppers 1994: 30).

Diese Aussage überrascht ein wenig bei einem Autor, der seine Literatur vorwiegend zwei Themen widmete: seiner Heimatstadt Porto Alegre, weswegen er in der brasilianischen Literaturkritik meist als *gaúcho* in der Bedeutung “Bewohner der Provinz Rio Grande do Sul” bezeichnet wird, sowie der Geschichte und Gegenwart der Juden. Immer wieder nimmt er darauf Bezug, so auch in einem Artikel zu

21 Vgl. Stiftung Haus der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (2008).

“A fantasia literária como crítica da sociedade” (Scliar 1991), in dem er in seinem literarischen Schaffen folgenden Auftrag sieht: “Contar [...] a história tal como ela é, tal como visto pela imaginação informada” (Scliar 1991: 159). Geschichte so zu erzählen, wie sie ist, wie sie durch die gebildete Einbildungskraft gesehen werden könnte, war das deklarierte Ziel von Moacyr Scliar und sein deklarerter Anspruch an Literatur.

Moacyr Scliar hat sich Zeit seines Lebens in seinem Schreiben mit jüdischer Identität und Geschichte befasst. Mit wachsender Befreiung von historischen Zwängen und emotionaler Gefangenheit, also mit mehr Passion, literarischer Lust und Leidenschaft und weniger Leiden, gelang ihm dies in zunehmend anspruchsvoller Weise. Seine Romane haben in den vergangenen Jahren spielerische Wege der jüdischen Literatur betreten, ein weiterer Grund, ihn mit anderen großen jüdischen Autoren auf eine Ebene zu stellen. Wie bei einer spiralförmigen Annäherung an ein Objekt wird in seinem Werk dieses immer wieder aus einer anderen Perspektive betrachtet und neu überdacht. Den Kreis jüdisch-brasilianischer Geschichte hat er für sich und seine Literatur nicht schließen können oder wollen, die Frage nach der jüdisch-brasilianischen Identität nie definitiv beantwortet.

Literaturverzeichnis

- Brunn, Albert von (1990): *Die seltsame Nation des Moacyr Scliar: Jüdisches Epos in Brasilien*, Frankfurt am Main: TFM.
- Brunn, Albert von (1991): “Moacyr Scliar und die jüdische Thematik in Brasilien”, in: Kalwa, Erich / Mertin, Ray-Güde / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Brasiliana: Studien zu Literatur und Sprache Brasiliens*, Frankfurt am Main: TFM; Domus Editoria Europaea, S. 65-79.
- Di Antonio, Robert / Glickman, Nora (Hrsg.) (1993): *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*, Albany: SUNY.
- Faccioli, Luiz Paulo (2010): “Muitas perguntas, poucas respostas: Os vendilhões do templo”, in: *rascunho. O jornal de literatura do Brasil* (<<http://rascunho.rpc.com.br>>; 01.07.2010).
- Foer, Jonathan Safran (2002): *Everything is illuminated*, Boston: Houghton Mifflin.
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.
- Gertopán, Susana (1998): *Barrio Palestina: novela*, Asunción: Arandurã.
- Gertopán, Susana (2000): *El nombre prestado*, Asunción: Arandurã.

- Gertopán, Susana (2003): *El retorno de Eva: novela*, Asunción: Arandurã.
- Glickman, Nora (1991): "Los felinos indomables de Moacyr Scliar", in: *Revista Hispánica Moderna* 44, S. 150-151.
- Gottstein-Strobl, Christine (2007): *The "Pursuit of Jewishness": Jüdisch-amerikanische Literatur der Gegenwart*, Frankfurt am Main; London: IKO.
- Kornberger, Rainer (2003): *Zion und der Zionismus in der jüdisch-argentinischen Literatur*, Frankfurt am Main: Lang.
- Küppers, Gaby (1994): "Humor als Waffe gegen die Verzweiflung: Interview mit Moacyr Scliar", in: *ila. Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika* 178, S. 30.
- Menton, Seymour (1993): *Latin America's New Historical Novel*, Austin: University of Texas Press.
- Pirott-Quintero, Laura E. (2000): "A Centaur in the Text: Negotiating Cultural Multiplicity in Moacyr Scliar's Novel", in: *Hispania* 83, S. 768-778.
- Rehrmann, Norbert (2000): "Brasilidade und jüdische Identität(en): Geschichte und Gegenwart der brasilianischen Juden im Werk von Moacyr Scliar", in: *Lusorama* 43-44, S. 92-108.
- Roth, Philip (2007): *Exit Ghost*, London: Cape.
- Schidlowsky, David (1996): *Historischer Roman und jüdische Geschichte. Der Weg der Neuchristen in Brasilien bei Moacyr Scliar*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Schwarz, Egon ([1992] 2005): *Unfreiwillige Wanderjahre. Auf der Flucht vor Hitler durch drei Kontinente*, München: C.H. Beck.
- Scliar, Moacyr (1972): *A guerra no Bom Fim*, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- Scliar, Moacyr (1973): *O exército de um homem só*, Porto Alegre: L&PM Editores.
- Scliar, Moacyr (1980): *O centauro no jardim*, Lisboa: Caminho.
- Scliar, Moacyr (1981): *Max e os felinos*, Porto Alegre: L&PM Editores.
- Scliar, Moacyr (1983): *A estranha nação de Rafael Mendes*, Porto Alegre: L&PM Editores.
- Scliar, Moacyr (1985): *A condição judaica: das tábuas da lei à mesa da cozinha*, Porto Alegre: L&PM Editores.
- Scliar, Moacyr (1986): *O olho enigmático*, Rio de Janeiro: Guanabara.
- Scliar, Moacyr (1990): "El Bom Fim de Porto Alegre", in: Finzi, Patricia / Toker, Eliahul / Faerman, Markos Faerman (Hrsg.): *El imaginario judío en la literatura de América Latina: visión y realidad*, Buenos Aires: Grupo Editorial Shalom, S. 66-67.
- Scliar, Moacyr (1991): "A fantasia literária como crítica da sociedade", in: Kohut, Karl (Hrsg.): *Palavra e poder. Os intelectuais na sociedade brasileira*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 153-159.
- Scliar, Moacyr (1994): *Judaísmo. Dispersão e unidade*, São Paulo: Ática.

- Scliar, Moacyr (1999): *A mulher que escreveu a Bíblia*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Scliar, Moacyr (2005): *Na noite do ventre, o diamante*, Rio de Janeiro: Objetiva.
- Scliar, Moacyr (2006): *O texto, ou: a vida. Uma trajetória literária*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Scliar, Moacyr (2007): *Os vendilhões do templo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Scliar, Moacyr (2008): *Manual da paixão solitária*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Scliar, Moacyr (2010): *Eu vos abraço, milhões*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Shechner, Mark (1979): "Jewish Writers", in: Hoffman, Daniel (Hrsg.): *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, Cambridge: Harvard University Press; Belknap Press, S. 193.
- Steckbauer, Sonja Maria (2009): "El diamante errante: historia judía revisitada en Moacyr Scliar", in: *Romanitas. Literaturas latinoamericanas y caribeñas* 3, 2, S. 251-261 (<<http://www.romanitas.uprrp.edu/espanol/volumen3/steckbauer.html>>: 22.07.2012).
- Stengl, Christian (1998): "Stillstand im Garten Eden: jüdisch-brasilianische Aspekte der Titelsemantik im Roman *O centauro no jardim* (1980) von Moacyr Scliar", in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, Frankfurt am Main: TFM, S. 405-418.
- Stiftung Haus der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Hrsg.) (2008): "Lateinamerika", in: <http://www.hdg.de/fileadmin/static/heimat/jmb/pdf/katalog_142-155.pdf> (01.10.2008).
- Teixeira, Jerônimo (2005): "Moacyr Scliar revisita um mito fatalista sobre os judeus", in: *Veja* (São Paulo) (<http://veja.abril.com.br/110505/p_html>; 01.07.2008).
- Zilberman, Regina (1982): "A ficção de Moacyr Scliar", in: *MG (Minas Gerais). Suplemento Literário* 808, 23.03.1982, S. 67-74.

Verena Dolle (Gießen)

**“Falha a fala. Fala a bala”.
Die brasilianische *favela* und ihre symbolische
Repräsentation in der zeitgenössischen
Literatur und Kultur¹**

1 Einleitung

Die *favela* – im allgemeinen Sprachgebrauch grob zu bezeichnen als “Armenviertel in Rand- und steiler Hügellage großer Städte in Brasilien” – ist seit Ende des 19. Jahrhunderts Teil der urbanen Landschaft und wird im 20. Jahrhundert zum Symbol für die ungeordnete, gefährliche und ungesunde Stadt.² Als Ort von Armut und Gewalt hat sie derzeit Konjunktur – zumindest in der Filmindustrie: Davon zeugen Fernando Meirelles’ Oscar-nominierter Film von 2002, *City of God / Cidade de Deus* und darauf aufbauend die Fernsehserie *Cidade dos Homens*, die auf ethnographischer Recherche basierende *scripts* verwendet und dann lokale Darsteller auf dem Set improvisieren lässt, ebenso *Carandiru* (2003) von Hector Babenco sowie *O Prisioneiro da Grade de Ferro / The Prisoner of the Iron Bars* (2004) von Paulo Sacramento,³ und nicht zuletzt *Tropa de Elite* von José

-
- 1 Auch wenn ich mein Studium der Romanistik und Komparatistik vor langer Zeit in Aachen aufgenommen habe, habe ich den Jubilar, Herrn Prof. Dr. Helmut Siepmann, erst auf dem Hispanistentag in Dresden 2007 bei einem denkwürdigen Abend in der Nähe des “Blauen Wunders” näher kennen gelernt. Seitdem besteht ein regelmäßiger Kontakt durch die Teilnahme an den von ihm so charmant organisierten DASP-Treffen. Am 17.06.2010 hielt Herr Prof. Dr. Siepmann einen Vortrag an der Justus-Liebig-Universität Gießen für Studierende der Lusitanistik und war zudem Gast meiner Antrittsvorlesung, die ich hiermit zu einer angemessenen Gelegenheit in schriftliche Form bringe.
 - 2 Im *Novo Aurélio* findet sich unter dem Lemma “favela” folgender Eintrag: “do Morro da Favela, assim denominado pelos soldados que ali se estabeleceram ao regressar da campanha de Canudos. [...] Conjunto de habitações populares toscamente construídas (por via de regra em morros) e com recursos higiénicos deficientes” (³1999: 885).
 - 3 Der Film *Carandiru* basiert auf dem Bericht von Drauzio Varella, eines freiwillig im Gefängnis arbeitenden Arztes, über den gewaltsamen Tod von 111 Gefangenen 1992 im gleichnamigen Gefängnis (vgl. Hamburger 2008: 218). In

Padilha, im Februar 2008 mit dem “Goldenen Bären” ausgezeichnet.⁴ Soziologen konstatieren gar eine “Hyper-Visibilität” von urbaner Gewalt, Armut und Rassenproblematik im Boom des auch international stark rezipierten brasilianischen Films der letzten Jahre, die einen starken Kontrast zu ihrer Nicht-Thematisierung in den 20 Jahren zuvor bilde (Hamburger 2008: 201). Sie sehen diese filmischen Umsetzungen, die sich zumeist auf ethnographische Recherche und soziologische Forschungen stützen und lokale Akteure und Beteiligte in

unterschiedlichem Maße einbinden, als Versuch und Ausdruck, sich die Kontrolle über die Repräsentationen von Armut und Gewalt anzueignen. Die medialen Bilder, die von dem Anderen assoziiert mit Gewalt, Armut und ethnischer Andersheit entworfen werden, sollen so kontrolliert werden (Hamburger 2008: 208).

Zwei zentrale Aspekte werden in diesem Zusammenhang diskutiert: zum einen der angemessenen (autorisierten) Repräsentation der *favelados*. Manifestiert sich, überspitzt formuliert, nur die Betroffenheit der Betrachter oder ergreifen die eigentlich Betroffenen das Wort und werden sie wirklich gehört? – und zwar im Sinne der “Hörbarkeit” der erhobenen Stimmen, die mit ihren Meinungen in öffentliche Debatten eingreifen können;⁵ zum anderen wird die Frage gestellt, wie stereotypisierende Zuweisungen und Festschreibungen

Sacramentos Dokumentarfilm filmen sich die Gefängnisinsassen über neun Monate lang selber (vgl. Hamburger 2008: 208).

- 4 Basierend auf dem Buch *Elite da Tropa* des brasilianischen Soziologen Luiz Eduardo Soares und zweier ehemaliger Angehöriger des BOPE (*Batalhão de Operações Policiais Especiais*) thematisiert der Film in Bezug auf Gewalt und Gewaltverherrlichung hoch umstritten die Arbeit dieser Spezialeinheit der Militärpolizei von Rio de Janeiro.
- 5 Gayatri Spivak hat in ihrem Aufsatz “Can the Subaltern Speak” (2008) die Aporien des Für-sich-selbst-Sprechens und des Gehört-Werdens ebenso wie die Anmaßungen verschiedener Parteien, oft okzidentaler Provenienz, sich als Sprachrohr für die anderen, die keine Stimme haben, zu gerieren, kritisch aufgezeigt; vgl. dazu die Kommentare von Steyerl (2008: 11-12) und Castro Varela / Dhawan (2005: 74-76). Steyerl unterscheidet zwischen Vertretung als Sprechen für jemanden im Sinne einer politischen Repräsentation und der Darstellung, dem Sprechen von jemandem als Repräsentation im Sinne eines ästhetischen Porträts, welche absolut notwendig sei.

vermieden werden können angesichts zunehmender – auch internationaler – medialer Sichtbarkeit der *favela* und ihrer Bewohner.⁶

Im Folgenden sollen die Anfänge dieser neuen Repräsentation von *favela* im Fokus stehen, die zuerst in der Literatur erfolgt ist und die weitere Prozesse der Selbstrepräsentation und der Diskussion um ihre Aneignung (in Kino, Literatur, Öffentlichkeit) angestoßen hat. Es soll untersucht werden, wie die Fiktion ihre genuin eigenen Möglichkeiten der narrativen Inszenierung auslotet, um Marginalisierten eine Stimme zu verschaffen, gerade auch angesichts einer stark audiovisuell, vor allem durch das Fernsehen geprägten brasilianischen Gesellschaft. Denn im Zuge der *postcolonial studies* zur politischen und gesellschaftlichen Repräsentation wie auch der postkolonialen Erzähltheorie wird sehr genau darauf geachtet, wie sich Repräsentation von etwas / jemandem in der narrativen Inszenierung gestaltet. Nach Mitchell lässt sich Repräsentation zeichentheoretisch gesprochen als Beziehungsdreieck auffassen, nämlich “als eine Darstellung von etwas oder jemandem, durch etwas oder jemanden und für jemanden” (Mitchell 2008: 79-80), vollständiger wird das Modell als Viereck, wenn der Urheber der Repräsentation dazu gedacht werde (Mitchell 2008: 79-80).

Drei Werke sollen analysiert werden: *Cidade de Deus* von Paulo Lins (1997), als eine Art Gründungstext der *favela*-Literatur. Er basiert bekanntermaßen auf einer Studie der Anthropologin Alba Zaluar, bei der Lins, der selber aus einer *favela* stammt, mitgearbeitet hat (Lins 1997: Danksagung). Der Text gilt aufgrund dieser neuen Innensicht als Werk, das den Ausgeschlossenen eine Stimme gegeben habe (Schwarz 1997). Als zweites der Roman *Inferno* der brasilianischen Erfolgsautorin Patrícia Melo (2000), den ich als Fortführung von Lins lese und der eine zunehmende Sensibilität für Fragen der Repräsentation von *favela* und der diesbezüglichen Rolle der Medien

6 So befassen sich Untersuchungen mit Manifestationen der Selbstrepräsentation von *favelados* im Internet (vgl. etwa die Internetseite <<http://www.vivafavela.com.br>> (29.02.2012) in NGO-Initiativen etc., die seit Beginn des Jahrtausends entstanden sind, also ungefähr zeitgleich zu der Sichtbarkeit im Kino (vgl. Hamburger 2008; Gomes da Cunha 2008). Hamburger sieht die Verwendung von Gewalt im *cinema novo* der 1950er / 1960er Jahre als allegorisch an, um zu zeigen, dass der Prozess der Nationenbildung und des Zusammenlebens verschiedener Ethnien und sozialer Gruppen nicht nur friedlich verlaufen sei (Hamburger 2008: 215), während es in den letzten Jahren eher zu dokumentarischen Formen komme.

an den Tag legt; schließlich eine Installation von der "Documenta 12" (2007). In der Video-Installation aus Text, Bild und Film mit dem Titel *Funk-Staden* des Brasilianisch-Schweizer Künstler-Duos Mauricio Dias und Walter Riedweg werden Bewohner einer nicht weiter spezifizierten *favela* aus Rio de Janeiro als moderne "Kannibalen" inszeniert.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Patrícia Melo und Dias / Riedweg ausgehend von Paulo Lins kritisch eine Tendenz aufzeigen, wie der Versuch, den Ausgeschlossenen eine Stimme zu geben, ihnen also Sichtbarkeit und Hörbarkeit zu verschaffen, in einen ästhetisierenden Diskurs über *favela* und *favelados* übergeleitet wird und die *favelados* so Gefahr laufen, exotisiert und damit in der öffentlichen Präsenz ausgegrenzt zu werden.⁷

Für die Analyse der beiden literarischen Werke werden Erkenntnisse neuerer Forschungen zur postkolonialen Erzähltheorie berücksichtigt, denen zufolge die narratologischen Kategorien von Stimme, Fokalisierung und Distanz im Hinblick auf die literarische Repräsentation mitnichten ideologisch neutral sind. Vielmehr sind sie immer in Bezug zum Ganzen, zu den herrschenden Machtverhältnissen, zur literarisch dominierenden Tradition und zur angezielten Wirkung durch Verwendung bestimmter Autorisierungsstrategien zu sehen (Birk / Neumann 2002: 130-131). In Bezug auf die Stimme wird der Frage nachgegangen, welche Sprecher oder besser Erzählinstanzen im Erzählprozess zu Wort kommen und welche Autorität sie gegenüber der Wahrnehmung der Figuren ausüben, zum Aspekt Fokalisierung wird die Wahrnehmung der Figuren untersucht, zum Aspekt der Distanz wird aufgezeigt, welcher Grad der Mittelbarkeit jeweils gewählt wird.

7 Dies ist ein Prozess ähnlich demjenigen, der sich bei dem argentinischen Schriftsteller und späteren Präsidenten Domingo Faustino Sarmiento in seinem Umgang mit dem Anderen, dem barbarischen *gaucho* der Pampa, nachzeichnen lässt, so Berthold Zilly (2007: 442): "Der Hinterwäldler, als reales Wesen für unnütz oder gar schädlich erklärt, dazu bestimmt, überwunden, umgewandelt oder gar getötet zu werden, taugt gerade wegen seiner Nutzlosigkeit zur Ästhetisierung".

2 *Cidade de Deus* (1997) als Gründungstext. Paulo Lins als “narrador dos analfabetos”

“Falha a fala. Fala a bala” (Lins 1997: 23) – “Fehlt die Sprache, spricht die Kugel”⁸ – so könnte die deutsche, noch lakonischer als das Original klingende Version des prägnanten, hoch poetischen Satzes lauten, der in gewisser Weise den Antrieb für das Romanprojekt des farbigen Brasilianers Paulo Lins darstellt, der Sprachlosigkeit und Ohnmacht des Wortes in den *favelas*, das von einer anderen Ordnung, der der Gewalt, übertrumpft wird, Paroli zu bieten. Gleichzeitig verweist der Satz auf den häufigen Analphabetismus der jugendlichen Delinquenten, Drogenhändler und Drogenbosse, die die schulische Ausbildung zugunsten einer leichteren, relativen Reichtum versprechenden Karriere *ad acta* gelegt haben.

Lins’ Roman, fast 550 Seiten stark, bietet eine schonungslose Darstellung der männlichen Kinder und Jugendlichen der real existierenden titelgebenden *favela* “Cidade de Deus” von Rio de Janeiro, einem staatlich initiierten Wohnungsbauprojekt der 1960er Jahre aus Reihenhäuschen und Hochhäusern, das aufgrund von Fehlplanungen bereits nach wenigen Jahren zu einem Ghetto verkommt (Daus 2003: 142-143). In der Bezeichnung “favela” macht sich bereits ein Schwanken oder eine leichte Irritation in der Begriffsverwendung bemerkbar: Es handelt sich hier nicht um ein illegal entstandenes oder mit einfachen, provisorischen Materialien konstruiertes Viertel, sondern ursprünglich um ein offizielles Städtebauprojekt eines “conjunto habitacional”.⁹ Lins’ Text, basierend auf dokumentarischem Material, behandelt in fiktionaler Form in drei Teilen Aufstieg und Sterben dreier Hauptfiguren, die jeweils zum Chef des Drogenhandels im Viertel werden, sowie das Schicksal einer Vielzahl von Nebenfiguren.¹⁰ Der erzählte Zeitraum umfasst die 1960er bis 1980er

8 In der deutschen Übersetzung des Romans von Nicolai von Schweder-Schreiner wiedergegeben mit: “Fehlt das Wort, spricht die Kugel” (Lins 2004: 21).

9 In der expliziten Verwendung des Begriffs “favela” sowohl im Buch als auch im Film zeige sich – so Esther Hamburger in ihrem bereits genannten Aufsatz – ein Wandel in der “insider’s tendency to despise the word due to its pejorative symbolic meaning” (Hamburger 2008: 217).

10 Marga Graf (2009: 88) stellt das Dokumentarische an Lins’ Text heraus, ich selber verstehe den Text eher als Roman, da er zumindest in Teilen starke Elemente einer ästhetischen Überformung aufweist, wie ich noch zeigen werde.

Jahre. Das dargestellte Universum ist im Wesentlichen beschränkt auf die *favela* und ihre nähere Umgebung und macht damit Enge und Ausweglosigkeit der Situation ihrer Bewohner deutlich.

Von einzelnen Ausnahmen abgesehen wird die Handlung im Wesentlichen chronologisch in alternierenden Handlungssträngen erzählt, in denen sich der Leser größtenteils selbst orientieren muss. Wir haben es mit einer Art pervertiertem Bildungsroman jugendlicher Protagonisten zu tun, in der zwar auch Szenen gewisser Hoffnung für einige Akteure gezeichnet werden, die es schaffen, sich dem Sog der Gewalt zu entziehen, denen aber Szenen hyperrealistisch geschilderter brutalster sadistischer Gewalt gegenüberstehen. Denn der Leser wird mit Gewaltexzessen, Details von Misshandlungen, Vergewaltigungen, durch Kugeln zugerichteten Körpern konfrontiert, die Gelegenheit einer Sublimierung verweigert. In diesem Bestreben der heterodiegetischen Erzählinstanz, nichts auszulassen, werden auch banale alltägliche Gesten und Handlungen wie Nahrungsaufnahme, Drogenkonsum von Alkohol und Rauschgift detailliert beschrieben. Lins stellt sich damit in eine gewisse Tradition der brasilianischen Literatur, die des *realismo violento* eines Ignácio Loyola de Brandão (etwa in *Zero*, 1974) oder eines Rubem Fonseca (in seinen Erzählungen und Romanen seit den 1960er Jahren).¹¹

Das Buch war in Brasilien sehr erfolgreich, wurde im renommiertesten Verlag des Landes publiziert und landesweit durchaus kontrovers besprochen. Während die einen als innovativ herausstellen, dass der Roman auf dem Material einer anthropologischen Studie basiere und somit den Ausgeschlossenen eine Stimme verleihe, kritisieren die anderen den schlechten bzw. zu schlichten Stil in Gemeinplätzen oder eine veraltete naturalistische reduzierende Vision.¹² Infrage gestellt wird auch die Authentizität der „voz da

11 Zur zentralen Rolle Rubem Foncescas in der literarischen Verarbeitung sozialer urbaner Probleme vgl. Schulenburg (2006); zu Fonseca als Vorbild für die lakonische Sprache und zu Jorge Amados Roman *Capitães de areia* von 1937 als Intertext für Struktur und Erzählinstanz von *Cidade de Deus* vgl. Pöppel (2007: 282-286).

12 Vgl. Côrrea de Mello (2000: 129). Nepomuceno (2008) erklärt die vermeintlichen stilistischen Unzulänglichkeiten des Textes mit der Vielfalt und den Brüchen, die die Erzählinstanz als „narrador dos ‘analfabetos’” an den Tag legen müsse (vgl. dazu auch Côrrea de Mello 2000; Ritui 2007). Côrrea de Mello stellt darüber hinaus die Funktion des Romans als Gegenentwurf zum offiziellen Diskurs über die Konstruktion einer nationalen Identität heraus, der in Lins

periferia que se faz ouvir pela mídia”, da der Autor den Arbeitern und Frauen nur wenig Sichtbarkeit gäbe (Camenietzi Ziller 2000: 104). Schwarz, Förderer des Autors und seines Projekts, hebt den “ponto de vista interno e diferente” hervor, der zu einer “oscilação vertiginosa na estatura das personagens” führe, zu einer Charakterisierung der Figuren als gefährliche, skrupellose Banditen ebenso wie als Mitleid erregende zahnlose, analphabetische Kinder (Côrrea de Mello 2000: 127; Schwarz 1997).

Für die Frage, wie diese vielbeschworenen “Stimmen” der “analfabetos” im Roman zum Sprechen gebracht werden, ist erzähltechnisch gesehen die Erzählinstanz maßgeblich. Wir können konstatieren, dass der heterodiegetische Erzähler von *Cidade de Deus* unterschiedlich stark eingreift: Nach einer deutlichen Präsenz im Vorspann, in der er nostalgisch eine vergangene Zeit, die Vorgeschichte und Gründung von *Cidade de Deus* evoziert, tritt er zurück und besetzt die eigene Position fast nicht. Die narrative Distanz ist gering, großteils wird im dramatischen Modus verfahren, so als ob die Handlungen nur ablaufen ohne diegetische Verdichtung; die Fokalisierung ist oft extern, als *camera eye*, das Handlungen und gesprochene Sätze, aber keine Gedanken registriert. Ein Beispiel, stellvertretend für geradezu ermüdend viele, möge genügen:

Beth Carvalho cantava na vitrola do Baiano. Torquato abriu uma cerveja. Brindaram. Marimbondo pediu a Cabeleira que utilizasse o fuzil apenas uma vez. Nada de deixar Cabeção ver a arma e deixá-lo ir [...] (Lins 1997: 172).

Gelegentlich wird diese externe Fokalisierung ergänzt durch eine interne als Wiedergabe der Gedanken der Jugendlichen und ihrer (meist trivialen) Motivationslage, wenn es anlässlich der Beschreibung des Vorgehens bei einem Überfall¹³ schließlich heißt: “Tudo ia nos conformes” (Lins 1997: 79).

von den Rändern her geradezu verstörend praktiziert werde (Côrrea de Mello 2000: 128, 132). Der Einsatz von Gewalt hierbei wurde offiziell geleugnet, statt dessen eher ein harmonischer Prozess des Sich-Findens, der friedlichen Verschmelzung als “suave mistura de raças” propagiert (vgl. Côrrea de Mello 2000: 139). Neuere Untersuchungen (vgl. Costa 2007: 145-148) zeigen auf, dass sich diese *mestizagem*-Ideologie zugunsten neuer Ethnizitäten auflöst.

13 “Retirou o cano do revólver da boca do homem e deu-lhe duas coronhadas para apagá-lo. Fizeram a limpa” (Lins 1997: 78-79).

Diese Art der Darstellung von Szenen von Gewalt, Überfall, Vergewaltigung, Drogenkonsum im vorwiegend dramatischen Modus, die sich *ad nauseam* wiederholen, nimmt den Großteil des Romans ein. Sie ist somit nicht als Ausdruck schlichten oder schlechten Stils zu verstehen, sondern besitzt die Funktion, den engen Horizont und die Perspektivlosigkeit der Akteure in einer Spirale der Gewalt aufzuzeigen. Zudem erzeugt sie zumindest bei erfahrenen LeserInnen ein Gefühl enormer Fremdheit, eben nicht gemildert durch eine vermittelnde, perspektivierende, erklärende oder kommentierende Erzählinstanz. Umso auffälliger sind vor diesem Hintergrund dann diejenigen Passagen, in denen die Erzählinstanz doch einmal deutlich spürbar wird und durch ausführlichere interne Fokalisierung einigen wenigen Figuren eine gewisse psychologische Tiefe verleiht.

Diese Passagen finden sich vor allem im ersten Teil des Romans. Sie gehören zur literarischen Ausgestaltung der Verfolgung des Protagonisten dieses Teils, des Bandenchefs Cabeleira, durch die Polizei und den Polizisten Cabeção. Die kontinuierliche Steigerung der Spannung bis zum Schluss dieses Teils, der mit der Ermordung Cabeleiras endet, macht die ästhetische Überformung des Materials deutlich und ist ein starkes Indiz dafür, *Cidade de Deus* als Roman zu sehen. Lins betreibt hier ein "filmisches Schreiben" in dem Sinne, dass er alternierend die zwei sich verfolgenden, aufeinander zugehenden Personen oder Gruppen und ihre Gedanken beschreibt, also filmisch gesprochen Parallelmontage praktiziert.

Der Polizist Cabeção ist auf der Suche nach dem Bandenchef Cabeleira in den Gassen von *Cidade de Deus*, doch seine Gedanken kreisen um die Nachricht, dass seine Frau ihn verlassen hat:

Mais uma tendinha, onde bebeu outro traçado. [...] Pensou em voltar para casa. A mãe morreu de picada de cobra. Espirrou. Tinha mais de trinta crimes nas costas, mas a maioria era de crioulos. O catarro desceu. Queria que a mulher voltasse. Limpou a língua. Comeu chouriço. O pai batia na mãe. Seguiu pela rua do Meio. O padrasto também. Um dia pegaria um bicho-solto com mais de dez milhões roubados, tomaria a boa e pediria baixa. [...] Sua família foi toda de cabra-macho. Mataria Cabeleira com mais de cinquenta tiros. O sol esquentava. Dobrou a primeira à esquerda. Nunca teve medo de homem nenhum. [...] O sol se escondeu atrás de uma nuvem. A mulher o abandonara. Pensou em ir para casa chorar escondido a perda da esposa, lacrimejar era a sua única defesa (Lins 1997: 174-175, meine Hervorhebung., V.D.).

In dieser Passage wird deutlich, dass auch der bisher nur als korrupt gezeichnete Polizist Cabeção häusliche Gewalt und Schicksalsschläge erfahren hat und er selbst Teil einer Hierarchie ist, die ebenso korrupt, machistisch, rassistisch und brutalisiert ist wie die bekämpfte Gegenseite. Die Unterscheidung zwischen ordnender Staatsmacht und Verbrecherseite funktioniert nicht, denn der Polizist weist die gleichen Mordzahlen auf wie die Drogenbosse.

Wir haben hier eine Kombination aus dramatischem Modus und interner Fokalisierung vorliegen: Die Erzählinstanz beschreibt in einfachen kurzen Sätzen, was die Figur tut (im Zitat kursiv gesetzt) und fokalisiert sie intern in erlebter Rede in ebenso kurzen Sätzen, was insgesamt einen hochgradig lakonischen Ton ergibt. Die stilistische Engführung von Nahrungsaufnahme, Alkoholkonsum und Körperausscheidungen der Figur – Niesen und Spucken – mit den Erinnerungen an den Unfalltod der eigenen Mutter und deren Misshandlungen durch ihre Partner zeitigt einen Effekt der Banalisierung von Gewalt und der grotesken, karnevalesken Verzerrung von Körperlichkeit im Sinne Bachtins. Diese Kombination macht deutlich, wie alltäglich Gewalt für diese Figur ist und wie wenig sie in der Lage oder willens ist, diese infrage zu stellen.¹⁴ Die Ironie im Text, die der Leser – aber nicht die Figur – erfassen kann, besteht darin, dass die Erzählinstanz diese Gedanken der Figur erst vor einer Peripetie ihres Lebens – im Normalfall heißt das Ermordung – sozusagen als letzten Einblick zugesteht¹⁵ und zugleich in einem winzigen Vorgriff kommentiert: “Querira sossego e morreu. O assassino se aproximou lentamente para o tiro de misericórdia” (Lins 1997: 175), heißt es direkt im Anschluss an die oben zitierte Stelle.

Die durch die Parallelmontage kreierte Spannung und Erwartung einer Schießerei zwischen den beiden Gegnern wird also letztlich verweigert, denn das konstruierte Duell findet nicht statt, da die Gegner jeweils durch andere überraschend umgebracht werden oder aus Zufall überleben.

14 Die Stelle weist Ähnlichkeiten zur Tötungsszene in Albert Camus’ *L’Étranger* auf, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann.

15 Eine ähnliche interne Fokalisierung findet sich im Falle eines anderen Gangsters, Alicate, der nach einem religiösen Erweckungserlebnis aus der Laufbahn als Killer sofort aussteigt (vgl. Lins 1997: 152-153).

Den Höhepunkt des ersten Teils bildet dann die auf eine reiche abendländische literarische Tradition verweisende *meditatio mortis*¹⁶ des Gangsterbosses Cabeleira unmittelbar vor seiner Erschießung durch einen Polizisten:

Tal vez fora muito longe para buscar algo que sempre estivera ao seu lado, na luz das manhãs. Mas pode realmente haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria? Buscara algo que estava tão perto, tão perto e tão bom, mas o medo do orvalho repentinamente virar tempestade o fizera assim: cego para a bonança, que agora vinha definitiva. [...] Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de quase tudo de que o humano carece? (Lins 1997: 201-202).

Dies ist eine der lyrischsten Passagen des ganzen Romans. Auch Cabeleira wird intern fokalisiert, doch ist seine Wahrnehmung zum Teil nicht vom kommentierenden Erzähler zu trennen. Anders als bei Cabeção, dem korrupten Polizisten, dessen letzte Lebensmomente karnevalisiert werden (dies setzt sich in der Behandlung seines toten Körpers fort), wird hier eine topische Reflexion über den Tod eingeführt, die sicherlich nicht mit denjenigen der Figuren in den neuen historischen Romanen von Fuentes, Carpentier oder Del Paso zu vergleichen ist, aber im Gesamtzusammenhang des Romans doch signifikant herausragt. Denn der Kriminelle Cabeleira wird zu einer Figur stilisiert, die zumindest in diesem Moment mit sich ins Reine gekommen ist und der auf diese Weise eine gewisse Würde zugeschrieben wird. Zugleich wird an dieser Stelle (eine der wenigen im Roman) die Ausweglosigkeit und Perspektivlosigkeit der Armut als eine der Ursachen für die Wege in die Delinquenz genannt und ein gewisses Verständnis angedeutet. Doch ebenso wird der Fokus auf ein Konzept gelegt, das in der späteren Repräsentation der *favelados* in Meirelles' Verfilmung ausgeblendet bleibt, nämlich die Suche nach dem und das Bewusstsein für das Schöne auf Seiten der Marginalisierten. Damit betreibt Lins ohne Zweifel eine Aufwertung – wenn nicht Heroisierung – zumindest dieses Protagonisten.

Narratologisch gesehen wird in den zitierten Passagen eine Steuerung durch die heterodiegetische Erzählinstanz und paternalistische Bewertung von oben weitgehend vermieden. Es sind vordergründig

16 Bis auf Epiktet zurückgehend; an lateinamerikanischen Beispielen der jüngeren Erzählliteratur seien genannt: Carlos Fuentes: *Muerte de Artemio Cruz*, Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*, Fernando del Paso: *Noticias del imperio*.

die Figuren selbst, die an wenigen Stellen über ihr Leben reflektieren (mit einer Ausnahme im dritten und letzten Teil, in dem die Erzählinstanz einen Kommentar zur grundsätzlichen Börsartigkeit des letzten Protagonisten abgibt). Gerade weil der überwiegende Teil des Romans unter Verzicht auf eine diegetische Vermittlung in dramatischem Modus relativ distanzlos eine endlose Serie von Verbrechen und Gräueltaten aneinanderreicht und so die beschränkte Welt der Jugendlichen in ihrer kruden Banalität, Langeweile, Repetition zeigt, fallen die Ausnahmen umso mehr ins Gewicht: So ist zu konstatieren, dass Lins gelegentlich den Grad der narrativen Inszenierung, also der diegetischen Vermittlung steigert, um sehr wohl bei der Vielzahl der Figuren zu relativieren, die Repräsentation der *favelados* zu facettieren und damit Sympathie lenkung der Rezipienten zu betreiben. Mit anderen Worten: In *Cidade de Deus* ist kein rein dokumentarischer, sondern ein deutlich erkennbarer literarischer Gestaltungswillen am Werk. Inwieweit Lins damit tatsächlich zu einem wahrhaften “narador dos analfabetos” wird, ist aus meiner Sicht nicht zu entscheiden: Die Vermittlung einer schockierenden Andersartigkeit und Perspektivlosigkeit gelingt ihm schon.

3 *Inferno* (2000) von Patrícia Melo: Repräsentation und Aneignung

Drei Jahre nach *Cidade de Deus* erscheint *Inferno* von Patrícia Melo, für den sie 2001 den wichtigsten Literaturpreis Brasiliens, den “Prêmio Jabuti”, erhielt. Patrícia Melo, die sich als Nachfolgerin Rubem Fonsecas sieht, gilt in den Medien als eine der führenden brasilianischen Schriftstellerinnen der jüngeren Generation. Auch wenn sie keine Kindheit in einer *favela* aufweisen kann, so ist auch bei ihr nach eigenem Bekunden eine gründliche Recherche und Materialbasis – ähnlich wie bei Lins – Voraussetzung für ihr literarisches Schaffen zur *favela*- und Gewaltproblematik.¹⁷

Inferno besitzt eine ähnliche Thematik wie *Cidade de Deus*, nämlich den Aufstieg und Fall eines Drogenbosses (hier anders als bei Lins mit einem offenen Ende) in einer *favela* von Rio de Janeiro über

17 So gibt Melo an, für die Recherche zu ihrem Roman *O Matador* (1995) mehr als zwei Jahre Interviews mit Schwerekriminellen geführt zu haben (vgl. Mesquita 1998: 40).

einen Zeitraum von ca. zehn Jahren. Im Vergleich zu Lins' Werk wirkt es aber literarisierter und damit zugleich überschaubarer: Literarisierter in dem Sinne, dass die heterodiegetische Erzählinstanz durchgängig spürbar ist, d.h. im Wesentlichen auf einen rein dramatischen Modus verzichtet wird; es wirkt *überschaubarer*, denn das Überbordende, zum Schluss beinahe nur noch summarische chronikale Aufzeichnen von Gewalt und Gegengewalt einer Vielzahl von Akteuren bei Lins ist auf ein merkantil handhabbares Maß zurechtgestutzt: nur *eine* exemplarische Figur im Stil eines wiederum pervertierten Bildungsromans. Gerade gegenüber Lins' Text wird deutlich, das Melo die Komplexität der dort dargestellten Bandenwelt und -beziehungen drastisch reduziert und dem Leser / der Leserin das Gefühl vermittelt, dass diese Welt zumindest narrativ beherrschbar ist.¹⁸

Melos Text erscheint wie eine Transformation, in Genette'scher Terminologie als Hypertext zum Hypotext *Cidade de Deus* (Genette 1982: 11-12). Allein schon der Titel, *Inferno*, lässt sich als werbe-trächtige Replik und Antithese zur "Stadt Gottes" – dem tatsächlichen, Zukunftsoptimismus verheißenden Namen des Siedlungsprojekts der 1960er Jahre verstehen. Die wesentlichen Unterschiede zwischen Hypotext und Hypertext muten an wie ein Einbeziehen des Vorwurfs an Lins' Roman, keine Stimme *aller* Ausgeschlossenen zu bieten, da Frauen und Arbeiter nicht repräsentiert seien (Sousa nach Côrrea de Mello 2000: 129). Weiblichen Akteuren gesteht Melo dementsprechend großes Gewicht zu: Schwester, Mutter und Freundin(nen) des zukünftigen Gangsterbosses, der weißen Arbeitgeberin der Mutter. Stärkeres Gewicht als Lins legt Melo auch auf die körperliche Deformation *aller* beteiligten Figuren durch Gewalt und Armut: des Vaters des schwarzen Protagonisten, der im Unterschied zu dessen kindlichen Träumen nicht weiß und stark wie ein Profischwimmer ist (Melo 2000: 11), sondern als Alkoholiker verfallen im Elend lebt und auch durch die Unterstützung des im Drogengeschäft "erfolgreichen" Sohnes nicht nachhaltig stabilisiert werden kann; der ledigen Schwester, die drei Kinder von verschiedenen Män-

18 Hier lassen sich die Überlegungen von Klaus Scherpe zur Funktion des literarischen Großstadtdiskurses als Reduzierung von Komplexität in Anschlag bringen, die für das Individuum beruhigend wirken (vgl. Scherpe 2005: 35). Auch wenn Scherpe sich auf "metaphorische Rede über die Stadt" bezieht, so ist diese Funktion auch in Romanen wie dem von Melo allein in der erzähltechnischen Anlage evident.

nern hat, *telenovela*-abhängig und übergewichtig ist; der Mutter, die einer “ehrlichen Arbeit” als Hausangestellte in einem besseren Viertel von Rio nachgeht, an Gangrän leidet und ihr Bein amputiert bekommt; eines Freundes, der seit einer Schießerei querschnittgelähmt im Rollstuhl sitzt und nur noch mit den Augen blinzeln kann, ohne dass auf diese Weise eine Kommunikation mit seiner Umwelt entstehen würde.

Ein weiterer Unterschied zu Lins besteht darin, dass Melo die Präsenz der Medien und ihren Einfluss auf die Repräsentation der *favela* sehr stark macht.¹⁹ Dies scheint eine Reaktion auf die Zunahme der symbolischen Repräsentationen von *favela* sowie auf die Diskussion darüber zu sein, wer diese mit welcher Autorisierung betreibt. Die heterodiegetische Erzählinstanz in *Inferno* erläutert vermittelnd Zusammenhänge der in den brasilianischen Medien geführten Diskussion über *favelas*. Sie richtet den Blick damit also auf eine Meta-Ebene, nicht ohne zugleich auf den Inszenierungscharakter und die von den Medien produzierte Stereotypenbildung hinzuweisen und es darüber hinaus in einer *mise en abyme* an die Wahrnehmung ihrer Hauptfigur zurückzubinden, die das für den eigenen Aufstieg notwendige Wissen über das organisierte Verbrechen in den *favelas* aus den Zeitungen bezieht (Melo 2000: 18, 129-130, 305). Exemplarisch für die herausragende Bedeutung der Repräsentationsthematik in Melos Roman seien zwei Zitate angeführt. Dies ist zum ersten die den Ort der Handlung situierende Eingangsszene, die die Selbstinszenierung der jugendlichen *favelados* vor Kameras anspricht: “Uma menina acena para a câmera do cinegrafista. É comum se deparar com uma equipe telejornalística na favela. A garota diz que sabe sambar” (Melo 2000: 9). Hier klingt die problematische und ambivalente Verbindung und Dynamik im Erzeugen von medialer Aufmerksamkeit und Produzieren von Bildern, dann die Befriedigung des zuerst kreierten Verlangens nach Bildern an. Die *favela* ist ein offensichtlich privilegierter Ort medialer Aufmerksamkeit, was auch von deren Be-

19 Mediale Präsenz und Repräsentation wird bei Lins zwar erwähnt, ist aber nicht so prominent wie in *Inferno*. In *Cidade de Deus* dienen Bücher über die Mafia als Orientierungsmuster für die Gangs und es wird die Reaktion auf die eigene mediale Präsenz vor dem Hintergrund des eigenen Analphabetismus ausgeleuchtet (vgl. Diskussion über die Bedeutung des Adjektivs “barbarisch” [Lins 1997: 268] oder die Lektüre der Nachrichten über den Bandenkrieg [Lins 1997: 395]).

wohnerInnen genutzt wird. Hier ließe sich durchaus von dem Versuch sprechen, die Verfügungsgewalt über die Bilder zu gewinnen, die aus der *favela* verbreitet werden – immerhin winkt das Mädchen das Kamerateam heran und inszeniert sich dann –, doch verbleibt diese Handlung innerhalb eines weit verbreiteten Klischees – dem der jungen (farbigen) Sambatänzerin aus den Armenvierteln – und stellt in diesem Reproduzieren von weiteren Stereotypen die Verfügungsmacht über Repräsentationen wieder infrage.

Auch das zweite Zitat befasst sich mit der Frage der medialen Repräsentation von *favela* und ihrer Bewohner. Es betrifft zuerst einmal eine interne Rezeptionsebene: Erzählt wird die Begegnung des Protagonisten, des Bandenbosses, mit einem US-amerikanischen Regisseur, der im Viertel einen Werbespot drehen möchte und als Grund dafür angibt:

Adoro a favela carioca [...]. Vocês têm soluções muito criativas. Vocês usam materiais fantásticos. Adorei as cortinas de plástico do bar do Onofre. Adorei as antenas por toda parte. José Luís não entendia bem o que ele queria dizer com aquilo, gostar daquelas coisas tão banais, antenas, plásticos, por acaso não haveria antenas como aquelas nos Estados Unidos? Traduz isso, Dunga [...]. Sim, temos antenas, [...] mas nada semelhante ao que vocês têm aqui, esta explosão de cores, esta festa visual, isso é absolutamente pós-moderno (Melo 2000: 264).²⁰

Der ästhetisierenden, politischer und sozialer Aspekte entkleideten Sicht des Nordamerikaners auf die *favela* werden hier durch dessen Pathos und das Unverständnis seines Gegenüber geradezu groteske Züge verliehen. Hinzu kommt der Hinweis auf die lateinamerikanische Modernisierung und Technisierung („antenas“), die in einem anderen Tempo gebrochener erfolgt ist als die nordamerikanische. Zugleich wird angedeutet, dass sich der Status der *favela* geändert hat, wenn sie zu einem Objekt ästhetischen Interesses von außen und damit exotisiert wird.²¹

20 Es lassen sich noch weitere Beispiele nennen, die die Vielschichtigkeit von Repräsentation und selbstgesteuerter Inszenierung betreffen, so wenn der Drogenboss Reizinho selbst die *favela* aus Eitelkeit und Gier nach Bewunderung und medialer Präsenz filmt (vgl. Melo 2000: 342-343) oder wenn ein Immobilienmakler (vgl. Melo 2000: 332) von erhöhter Nachfrage ausländischer Kunden nach Wohnungen mit Blick auf *favelas* spricht, da sie als Teil des Panoramas von Rio aufgefasst werden.

21 Dies mag verweisen auf den Video-Clip, den Michael Jackson Anfang der 1990er Jahre in einer *favela* gedreht hat.

In ihrem Roman *Inferno* beleuchtet Patrícia Melo kritisch den Einfluss der Medien auf Selbst-Entwürfe der *favelados* und stellt heraus, wie leicht “Repräsentation” von etwas, einer Gruppe, zu einer fremdgesteuerten Inszenierung geraten kann. Im Bewusstsein dieser Grenzen und Risiken – so scheint es – ist es nicht ihr Anliegen, das eigene Werk als echte “Vertretung” zu konzipieren, sondern nur die Autoreflexivität, Reziprozität und Verflechtungen im Prozess um Repräsentation (Sichtbarkeit / Hörbarkeit) und Aneignung eines bestimmten Bildes aufzuzeigen.

Überlegungen dieser Art finden wir explizit, sozusagen nach außen gekehrt und auf die Spitze getrieben in einer Installation, die 2007 auf der “Documenta 12” in Kassel für Aufsehen gesorgt hat und die abschließend behandelt werden soll.

4 Funk Staden: Medieninstallation von Dias / Riedweg (2007): Potenzierte Repräsentation – Entgrenzung



Abb. 1: Dias / Riedweg: *Funk Staden* (<http://regiowiki.hna.de/Dias_und_Riedweg>).

Die Medieninstallation des Brasilianisch-Schweizer Künstler-Duos Dias / Riedweg zeigt zu Funk-Musik tanzende *favelados*, mit Blick vom Dach eines Hauses in steiler Hanglage herab auf die prototy-

pischen Merkmale von Rio de Janeiro, den Zuckerhut und die Copacabana. Sie tanzen um ein Grillfeuer, auf dem Fleischstücke liegen und schwingen deutlich als künstlich zu erkennende (aufgeblasene) menschliche weiße Körperteile, in die sie ihre Zähne schlagen. Es handelt sich technisch gesprochen um eine 3-Wand-Videoprojektion mit 15 Minuten Film (als Schleife), in der der oben genannte Tanz mit neun Illustrationen aus der *Wahrhaftigen Historia* von Hans Staden sowie Texten aus der Erstausgabe von 1557 kombiniert wird und die Tänzer "neun Holzschnitte aus dem Buch von Staden (nachspielen)", so die Angabe im "Documenta"-Katalog (Documenta 2007: 232).

Die Installation nimmt Bezug auf den aktuellen brasilianischen *favela*-Diskurs in Literatur und Film und auf die Frage nach deren angemessener Repräsentierbarkeit. Indem die Künstler Ausgeschlossene, Randgruppen einer brasilianischen Megastadt,²² Szenen aus einem der frühesten und wirkmächtigsten europäischen Texte zu den Anderen, zu Menschenfressern nachspielen lassen, koppeln sie diesen Diskurs über *favelados* an den traditionellen europäischen Diskurs vom Fremden als dem grundsätzlich Anderen an. Denn die *Wahrhaftig Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden nacketen grimmigen mensCHFressen Leuthen...* (1557) des hessischen Landsknechts Hans Staden in portugiesischen Diensten²³ dient in gewisser Weise neben Amerigo Vespuccis *Mundus novus* von 1503 als Gründungstext für die Wahrnehmung der brasilianischen Urbevölkerung als Kannibalen und deren jahrhundertelange Ausgrenzung und Herabsetzung aus europäischer Warte. Dieses Bild der Kannibalen wird durch den Text wie auch durch die Illustrationen geschaffen und beeinflusst die europäische Imagination von den "Menschenfressern" nachhaltig. Die Wirkmacht von Stadens Text wird noch einmal gesteigert durch die Aufnahme in die *Grands Voyages* der Werkstatt

22 Dass es sich um eine *favela* und deren BewohnerInnen als Akteure der Installation handelt, erfährt der unter Umständen ortsunkundige Zuschauer aus dem Katalog bzw. den Informationstexten (Documenta 2007: 232).

23 Hans Staden, geb. um 1525 in Homberg an der Efze, war wohl mehrere Monate in Gefangenschaft eines Stammes der Tupinamba und sah sich davon bedroht, von ihnen verspeist zu werden. Nach seiner Rückkehr publizierte er 1557 in Marburg die *Wahrhaftig Historia*, versehen mit 59 Holzschnitten, die u.a. Sitten und Gebräuche des Stammes, Fauna und Flora sowie in neun Illustrationen die Vorbereitung und Verarbeitung der Menschenopfer darstellen.

Theodor de Bry seit 1597, in denen die Ereignisse in farbigen Kupferstichen neu illustriert werden.²⁴ Dias / Riedweg greifen nun auf die Holzschnitte von 1557 zurück und inszenieren damit die modernen *favelados*, also ein Stereotyp mithilfe eines anderen: “Die Anthropophagen sind nun die marginalisierten Urbanen”, so der erläuternde Text im Katalog (Dokumenta 2007: 232). Die *favelados* heutzutage als Kannibalen, die als die Anderen, Unterlegenen, Nicht-Zivilisierten ausgegrenzt werden, werfen damit den Betrachter auf sich selbst zurück, auf die Hinterfragung seiner Wahrnehmung und Klischeeverhaftetheit und auf die Frage, wie damit umzugehen ist, dass sie Kannibalen bloß “repräsentieren”.²⁵

5 Fazit

Die vorausgehenden Ausführungen haben gezeigt, dass in den drei behandelten Werken *favela* und *favelados* unterschiedlich künstlerisch repräsentiert werden. In seinem *favela* als literarisches Thema neu ins öffentliche (internationale) Bewusstsein rufenden Roman *Cidade de Deus* von 1997 bietet Paulo Lins unmittelbar wirkende Stimmen zahlreicher Akteure und zeigt durch die gewählte literarische Fokalisierung und Erzählinstanz im Wesentlichen die trostlose Beschränktheit eines Universums von Gewalt und Analphabetismus auf, ohne beschönigend und erzähltechnisch stark steuernd einzugreifen. Demgegenüber verlagert Patrícia Melo in ihrem Roman *Inferno* (2000) den Akzent auf die medialen Inszenierungen von unterschiedlichen Akteuren und auf die Frage nach der Kontrolle über bestimmte Bilder, der Auseinandersetzung um konkurrierende, sich verselbständigende Repräsentationen von *favela*. Damit nimmt sie die Diskussion um angemessene Repräsentation und Repräsentationsmacht auf, die sich in Anschluss an Lins’ Roman sowie an die international er-

24 Vgl. Amerika-Teil der *Grands Voyages* (Bry 1990); zu Brys Bearbeitung von Stadens Text und seinen Illustrationen vgl. Greve (2004: 134-173).

25 Mit dem Verweis auf den Anthropophagie-Diskurs als das “typisch Brasilianische” eröffnet sich eine weitere Deutungsebene, nämlich dessen positive Umwertung und spielerische Aneignung seit dem brasilianischen *modernismo* durch Osvaldo de Andrade, Mario de Andrade und andere in Texten wie *Pau de Brasil* und dem *Manifesto antropófago*, in bewusster Absetzung von der europäischen Herabwertung. Dies wird in der Installation selbst aber nicht sichtbar.

folgreiche Verfilmung von Fernando Meirelles entzündet hat. Dias / Riedweg schließlich verbinden den *favela*-Diskurs auf provozierende Weise mit dem tradierten Stereotyp der Menschenfresser, potenzieren die Repräsentation des Ausgegrenzten und entgrenzen sie zugleich. Gerade die beiden letztgenannten Werke zeigen kritisch die Tendenz auf, dass der *favela*-Diskurs im Begriff ist, in einen brasilianischen Identitätsdiskurs integriert zu werden. Sie lassen offen, inwieweit durch diese Art von "Sichtbarkeit" eine Hörbarkeit der eigenen Meinungen erreicht oder inwieweit diese abgedrängt und als (exotisches) ästhetisches Moment unschädlich gemacht wird.

Literaturverzeichnis

- Birk, Hanne / Neumann, Birgit (2002): "Go-between: Postkoloniale Erzähltheorie", in: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 115-152.
- Bry, Theodor de ([1590-1634] 1990): *Reisen in das östliche und westliche Indien. America de Bry. Amerika oder die Neue Welt: Die "Entdeckung" eines Kontinents in 346 Kupferstichen*, mit einer Einleitung von Gereon Sievernich, Berlin: Casablanca.
- Bueno, Wilson (1997): "Narrativa é caricatural e pretenciosa", in: *O Estado de São Paulo*, 23. August 1997.
- Camenietzki Ziller, Eleonora (2000): "Três propostas para o próximo milênio: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *A lição do prático*, de Maurício Luz e *Trono da rainha jinga*, de Alberto Mussa", in: *Revista Tempo Brasileiro*, 141, S. 103-111.
- Castro Varela, María do Mar / Dhawan, Nikita (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: transkript.
- Côrrea de Mello, Cléa (2000): "O desafio crítico de *Cidade de Deus*", in: *Revista Tempo brasileiro*, 141, S. 123-149.
- Costa, Sergio (2007): *Vom Nordatlantik zum "Black Atlantic". Postkoloniale Konfigurationen und Paradoxien transnationaler Politik*, Bielefeld: transkript.
- Daus, Ronald (2003): *Banlieue. Freiräume in europäischen und ausser-europäischen Grossstädten*, Berlin: Ursula Opitz.
- Dias, Mauricio / Riedweg, Walter (2007): Medieninstallation *Funk Staden*, in Auszügen einsehbar in: http://www.regiowiki/hna/de/Dias_und_Riedweg (11.06.2012).
- Documenta (2007): *Documenta Kassel 16/06-23/09 2007 12. Katalog*, hrsg. von Documenta- und Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH Kassel, Künstler. Leiter: Roger M. Buegel, Kuratorin: Ruth Noack, Köln: Taschen.

- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Gomes da Cunha, Olívia Maria (2008): “The Sensitive Territory of the Favelas: Place, History, and Representation”, in: Birle, Peter et al. (Hrsg.): *Brazil and the Americas: Convergences and Perspectives*, Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert, S. 185-198.
- Graf, Marga (2009): “‘Vom Haussklaven zum Industriesklaven zum Bandido’: der gesellschaftliche Status des Negro Libre: Anspruch und Realität in literarischen Dokumenten des 19. und 20. Jahrhunderts bei Castro Alves, Jorge Amado und Paulo Lins”, in: *Lusorama* 79-80, S. 70-102.
- Greve, Anna (2004): *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- Hamburger, Esther (2008): “Wired Up to the World: Performance and Media in Contemporary Brazil”, in: Birle, Peter et al. (Hrsg.): *Brazil and the Americas: Convergences and Perspectives*, Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, S. 199-222.
- Lins, Paulo (1997): *Cidade de Deus*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Lins, Paulo (2004): *Die Stadt Gottes. City of God*, aus dem brasilianischen Portugiesisch von Nicolai von Schweder-Schreiner, München: blumenbar.
- Mahler, Andreas (1999): “Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution”, in: Mahler, Andreas (Hrsg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg: Winter, S. 11-36.
- Melo, Patrícia (2000): *Inferno*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Melo, Patrícia (2003): *Inferno*, aus dem Brasilianischen von Barbara Mesquita, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Mesquita, Barbara (1998): “Realität als Alptraum. Patrícia Melos Großstadroman *O Matador*”, in: *Tópicos* 2, S. 39-45.
- Mitchell, W. J. T. (2008): “Repräsentation”, in: Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie*, Ed. und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 78-97.
- Nepomuceno, André Matias: “Literatura em estado de choque” (<<http://www.unb.br/il/tel/boletim/indices.htm#ingeral>>; 10.10.2008).
- Novo Aurélio* (³1999): *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pöppel, Hubert (2007): “*Cidade de Deus* und *Rosario Tijeras*: zwei literarische Ansichten lateinamerikanischer Elendsviertel (und ihre Verfilmungen)”, in: Vaz Feijoó, Glauco / Fiuza da Silva, Jacqueline (Hrsg.): *Festival de Cores: Dialoge über die portugiesischsprachige Welt*, Tübingen: Calepius, S. 273-297.
- Ritui, Cristine (2007): “La favela, avatar colonial de la modernité dans *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins”, in: Orecchia Havas, Teresa (Hrsg.): *Les villes et la fin du XXe siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentations*, Bern: Peter Lang, S. 233-249.
- Scherpe, Klaus R. (2005): “Mythen im Großstadtdiskurs der Moderne”, in: Moser, Christian et al. (Hrsg.): *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die*

- Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, Bielefeld: Aisthesis, S. 31-48.
- Schulenburg, Chris T. (2006): “*O cobrador* and the Crisis of Violence: the Brazilian City at a Crossroads”, in: *Latin American Literary Review* 34, 68, S. 25-37.
- Schwarz, Roberto (1997): “Uma aventura artística incomum”, in: *Folha de São Paulo*, 7. Sept. 1997.
- Sousa, Germana H. P. de: “A voz do dono e o dono da voz” (<<http://www.unb.br/il/tel/boletim/indices.htm#ingeral>>; 10.10.2008).
- Spivak, Gayatri Chakravorty ([1988] 2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Wien: Turia + Kant.
- Staden, Hans ([1557] 2006): *Brasilien – Historia von den nackten, wilden Menschenfressern*, hrsg. und eingeleitet von Gustav Faber, aus dem Frühneuhochdeutschen übertragen von Ulrich Schlemmer, Lenningen: Erdmann.
- Steyerl, Hito (2008): “Einleitung”, in: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Wien: Turia + Kant, S. 7-16.
- Weis-Bomfim, Patricia (2002): “Paulo Lins – Die Geschichte einer Favela”, in: Weis-Bomfim, Patricia: *Afrobrasilianische Literatur. Geschichte, Konzepte, Autoren*, Mettingen: Brasilienkunde Verlag GmbH, S. 145-165.
- Zaluar, Alba / Alvito, Marcos (orgs.) (1998): *Um século de Favela*, Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas.
- Zilly, Berthold (2007): “Nachwort”, in: Sarmiento, Domingo Faustino: *Barbarei und Zivilisation. Das Leben des Facundo Quiroga*, ins Deutsche übertragen und kommentiert von Berthold Zilly, Frankfurt am Main: Eichborn, S. 421-446.

Claudius Armbruster (Köln)

**Visibilität und Inszenierung von Armut und
Marginalisierung in Medien und Literatur.
Das Bild der brasilianischen Favela in
Dokumentation und Fiktion**

**1 Ein spektakuläres Medienereignis:
Michael Jackson in Brasilien**

Zu den Ereignissen, die zur Neuverhandlung der Visibilität der brasilianischen Favela und damit auch zur Diskussion um das Selbst- und Fremdbild Brasiliens entscheidend beigetragen haben, zählt der Besuch des US-amerikanischen Popstars Michael Jackson (1958-2009) in Brasilien, genauer gesagt in Salvador da Bahia und Rio de Janeiro im Februar des Jahres 1996.

Grund und Anlass für diese Reise war das Drehen des Videoclips *They don't care about us* (Jackson / Lee 1996). Von diesem Song existieren zwei verschiedene Videoclipversionen: eine in den USA produzierte, bekannt unter dem Titel *Gefängnisversion (prison version)*, und die brasilianische, in Rio de Janeiro und Salvador da Bahia gedrehte.

Im Unterschied zu einem Gedicht oder lyrischen Text haben wir es hier mit einer Performance zu tun, d.h. der Text tritt gegenüber der Musik, dem Tanz und der Videoinszenierung in den Hintergrund. Selbst die moralische und teilweise politische Botschaft des Songs verblasst vor dem Primat von Tanz, Musik und bewegten Videobildern, mitunter könnte man meinen, dass Text und Botschaft nur einen Anlass für eine Inszenierung und Ästhetisierung der Armut und Marginalisierung bieten.

Für den Bereich der Medienwissenschaften und der Brazilianistik von besonderer Bedeutung ist der Kontext der politischen Auseinandersetzungen um die Umstände der Videoproduktion in Brasilien und vor allem die Rezeption und Langzeitwirkung der Ereignisse vom Februar 1996, ihr Niederschlag in und ihre Wechselwirkung mit Literatur, Musik und Film Brasiliens. Nicht der englischsprachige Text von *They don't care about us* steht hier im Vordergrund, sondern der Kontext dieses Medienereignisses in seinen Auswirkungen für

die brasilianische Kultur-, Medien- und Literaturgeschichte der Jahrtausendwende. Darüber hinaus lässt sich – ausgehend von diesem Medienereignis – viel über die Wechselwirkungen des Selbstbildes und des Fremdbildes Brasiliens aussagen.

Michael Jackson war drei Mal in Brasilien. Zunächst 1973 mit seinen Geschwistern als Teil der afro-amerikanischen Gruppe “The Jackson Five”, die in São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre und Belo Horizonte auftrat. 19 Jahre später, 1993, sang und tanzte Jackson anlässlich seiner Tournee “Dangerous” zwei Mal im Morumbi-Stadion, der Arena des Fußballvereins “FC São Paulo”.

Am 11. Februar 1996 kamen Jackson und der Regisseur Spike Lee (*1957) mit einem Filmteam nach Salvador da Bahia und Rio de Janeiro. Zusammen mit der brasilianischen Produktionsfirma “Skylight” plante der Regisseur, einen Videoclip für den Song *They don’t care about us* am historischen Ort “Pelourinho” in Salvador und in der Favela “Dona Marta”, damals eine der gefährlichen und berüchtigten Drogenfavelas Rio de Janeiros, zu drehen.

2 Favelaräume als Fremdbilder des Brasilianischen

Die Favela “Dona Marta” oder “Santa Marta” liegt in privilegierter Lage über dem Stadtteil Botafogo mit Blick auf dessen Bucht, den Binnensee Lagoa Rodrigo de Freitas, und auf die Strandviertel Copacabana und Ipanema. Als Szenario wählte der Regisseur den Favelahügel aus acht möglichen Faveladrehorten aus (darunter auch die größte Favela “Rocinha”), weil er einen besonderen Blick auf die bürgerlichen Wohnviertel, das Meer und die Christusstatue bietet und – dies ist ein produktionstechnischer Grund – sich “Skylight”, die für die Kontakte mit der Anwohnervereinigung der Favela und den technischen Support zuständige lokale Produktionsfirma, in der Nähe befand.

Durch das brasilianische Fernsehen wurden die Filmpläne bekannt und das Filmprojekt später intensiv begleitet und kommentiert. Die Filmarbeiten rückten die Favelas Rio de Janeiros in den nationalen und internationalen Fokus.

Für die Diskussion um die Visibilität und Inszenierung der Favela stellt Michael Jacksons *They don’t care about us* in Spike Lees Videoclip einen wichtigen Markstein dar. Die Favela als typisch brasilianisches und global originelles Faszinosum erscheint im fremden

nordamerikanischen Bild, vermittelt auch über die afroamerikanische Brücke des *Black Atlantic*. Diskursgeschichtlich hatte sich die Konstruktion des Favelabildes in Brasilien fast ein Jahrhundert lang in Auseinandersetzung mit den weißen Eliten bzw. unter paternalistischen Vorzeichen wohlwollender weißer Intellektueller und Künstler vollzogen.

Die Diskussion über die Visibilität von Armut und Marginalisierung und die Fremdbilder Brasiliens erreichten mit Marcel Camus' (1912-1982) *Orfeu Negro* 1959 einen ersten Höhepunkt und ein hohes Maß internationaler Sichtbarkeit der Favela als *locus amoenus*. Die französisch-italienisch-brasilianische Koproduktion, die 1959 die "Goldene Palme" in Cannes und einen "Oscar" in Hollywood gewann, weist bei allen Unterschieden eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit *They don't care about us* auf: Eine Hügelfavela in Rio de Janeiro dient als Szenario, mehrheitlich afroamerikanische Menschen als Bewohner und sichtbare Akteure und Statisten. Musik und Tanz als zentrale Ausdrucksform der Favela finden wir im Film von 1959 ebenso wie im Videoclip von 1996. Auch die Perspektive ist in beiden Fällen eine fremde: Ein französischer Regisseur, Marcel Camus, filmt Ende der fünfziger Jahre in Rio in der Favela und ein nordamerikanischer, Spike Lee, inszeniert am Ende der neunziger Jahre die Favela. Eine weitere Parallele filmtechnischer und perspektivischer Art liegt in dem "Favela-Mix": Während Marcel Camus seine Favela aus Favelas in bzw. über Copacabana, Botafogo und Santa Teresa zusammensetzte, amalgamierte Spike Lee nicht genuin favelatypische Bilder aus dem Pelourinho in Salvador da Bahia, mit dem Focus auf der afrobrasilianischen Percussionsgruppe "Olodum" und der Favela "Santa Marta" in Rio de Janeiro. Im Film von 1959 und im Videoclip von 1996 erscheint der Raum "Favela" als eine symbolische Einheit. Vor allem der "Szenario-Mix" von Spike Lee vermengt ein mittlerweile als Weltkulturerbe restauriertes historisches Stadtviertel der ersten Hauptstadt der damaligen Kolonie Brasilien, Salvador da Bahia, mit den engen Gassen der Favela "Santa Marta" in Rio de Janeiro, die auf die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts zurückgeht. Der Zuschauer kann in dem schnellen Zusammenschnitt die Räume "Favela" und den historischen Ort "Pelourinho" kaum unterscheiden. Die inszenierten und amalgamierten Bilder erzeugen einen homogenen tanz- und musikbestimmten Raum. Musik und

Tanz als zentrale symbolische und performative Elemente bestimmen beide Produktionen.

Die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden audiovisuellen Medienproduktionen liegen zunächst in Gattung, Umfang und Länge. Bei *Orfeu Negro* handelt es sich um einen langen Spielfilm (es existieren zwei Versionen), der auf einem brasilianischen Theaterstück des Komponisten, Sängers, Dichters und Schriftstellers Vinicius de Moraes (1913-1980) aufbaut, das dieser in den vierziger Jahren zu schreiben begann und das 1956 in Rio de Janeiro uraufgeführt wurde (Armbruster 2012). Die Lieder aus dem Film sind ebenso genuin brasilianisch wie die Choreographien in der Favela und während des Karnevals. In der Langversion findet sich innerhalb der mythisch-fiktionalen Geschichte eine fast ethnographisch breite Dokumentation der Vorbereitungen der Karnevalsvereinigung auf dem Favelahügel für die große Karnevalsparade unten in der Stadt. Spike Lees Video-clip dagegen steht ganz in Funktion der Bebilderung eines bereits bestehenden nordamerikanischen Songs und ist in seiner Länge von weniger als fünf Minuten auch auf dieses Format begrenzt. Allerdings fokussiert der Clip immer wieder die zahlreichen Trommler der Karnevals- und Kulturvereinigung "Olodum". Eine Geschichte – auch eine kurze – wird nicht erzählt. Nichtsdestoweniger öffnet sich auch in diesem Clip die Favela als ein sowohl brasilianischer als auch globaler symbolischer Raum.

"Michael, Michael, eles não ligam pra gente!" So beginnt die brasilianische Version des Clips – in portugiesischer Sprache – mit einer typischen Wendung aus der gesprochenen Sprache Brasiliens: "ligar" statt schriftsprachlich "preocupar-se com" für das englische "to care about". Mit "us" sind die Armen und Marginalisierten aus der Favela gemeint, wobei, gerade auch durch die Präsenz der Kulturgruppe "Olodum", "us" auch auf die Afro-Brazilianer und, *per extensionem*, auf alle Afro-Amerikaner und alle Armen bezogen werden kann. Unpolitisch ist der Song nicht: Diskriminierung, Marginalisierung und Segregation werden angesprochen, Polizeiwillkür gegenüber den Armen, Diskriminierung der Afro-Amerikaner ("I am the victim of police brutality, now / I'm tired of being the victim of hate, / you're rapin' me of my pride") in der Erinnerung an den gewaltlosen Widerstand von Martin Luther King: "some things in live they just don't wanna see / but if Martin Luther was livin' / he wouldn't let this be".

Der brasilianische Aus- und Anruf am Anfang des Videoclips stellt die Beziehung der afro-brasilianischen Favelabewohner zu dem Sänger und Performer Michael Jackson her. Dieser wirkt an der Überhöhung seines Bildes dadurch mit, dass er sich selbst durch die 1. Person des Plurals als Objekt und Marginalisierter mit einschließt. So zeichnet der Auftakt eine Verteidigungslinie gegen Jacksons Kritiker, die bemängeln, dass er sich immer weiter von seinen afro-amerikanischen Ursprüngen entferne, diese auch mit den Mitteln der plastischen Chirurgie immer mehr aus seinem Selbstbild tilge in dem Bemühen, als "weiß" zu erscheinen. Im Songtext, der sich gegen die Mächtigen und Besitzenden, im weitesten Sinn auch gegen die bürgerliche Gesellschaft richtet, wirft er sich zum Sprachrohr der Marginalisierten Brasiliens und der Welt auf.

Während der englischsprachige Text also durchaus kritisches, zorniges und rebellisches Potential birgt, so weisen die bewegten Bilder auf Ambivalenz. Ein internationaler Megastar, der gern weiß sein möchte, beweist als Sänger und "Anführer" einer schwarzen Trommlergruppe in einem Favela-Szenario seine Gemeinsamkeit mit den Afro-Brasilianern, etwa wenn er immer wieder den Kontakt mit ihnen sucht und demonstriert. Er trägt in einigen Sequenzen ein Hemd mit dem "Olodum"-Symbol, das auf Jamaica, den Reggae und Bob Marley verweist und stellt so symbolisch ein Nordamerika, die Karibik und Brasilien umspannendes afro-amerikanisches Band her.

3 Selbstbild und Fremdbild – Favela und Drogenhandel

Nach Bekanntwerden des Videoclip-Projekts in Rio de Janeiro versuchten Politiker, die Produktion des nordamerikanischen Fremdbildes Brasiliens zu verhindern. Dabei richtete sich die Kritik offizieller brasilianischer Stimmen gegen die Reduktion Brasiliens auf Armut und Favela. Der Staatssekretär für Handel und Tourismus, Ronaldo Cezar Coelho, und der damalige Sportminister Édson Arantes do Nascimento – das Fußballidol "Pelé", bemängelten, dass durch das Videoprojekt in der Favela allein Armut und Marginalität fokussiert und damit ein negatives Brasilienbild sichtbar würde. "Pelé" sagte damals der Presse: "Por que eles só querem mostrar a nossa pobreza? Por que eles não mostram nossas praias, a Amazônia e o Pão de Açúcar?" (zitiert nach Ribeiro 1996: 36).

Der Kontext des Versuchs, von staatlicher Seite die Produktion des Videoclips in der Favela zu unterbinden, steht auch in Zusammenhang mit der Koppelung des Favelabildes an den Drogenhandel und die Kriminalität. Bei den Vorbereitungen der Dreharbeiten rekrutierte die Produktionsgesellschaft zusätzliche Mitarbeiter unter den Bewohnern, wobei moniert wurde, dass es auch Verbindungen zur Drogenmafia oder gar Geldzahlungen an die Drogenbarone gab. Die Vereinigung der Bewohner der Favela ging davon aus, dass es sich dabei vor allem um logistische Hilfsdienste und Statisten handelte. Zur Konstitution des Bildes der Favela als rechtsferner oder rechtsfreier Raum kam es sodann dadurch, dass wenige Tage vor dem Videodreh der Drogenboss Marcinho VP drei heimlich in die Favela geschleusten brasilianischen Journalisten der Tageszeitungen *Jornal do Brasil*, *O Globo* und *O Dia* ein Interview gab, in dem er Details des Drogenhandels enthüllte. Die Zeitungen veröffentlichten es am 11. Februar mit Namen und Foto des Drogenbosses, obwohl ihm Anonymität zugesichert worden war (Barcellos 2003: 343). Marcinho VP stilisierte sich und viele am Drogenhandel Beteiligte darin zum Opfer einer Gesellschaft, die sich nicht um die Bewohner der Favelas kümmere. Damit versuchte er, Drogenhandel und Kriminalität als soziologisches Phänomen nahe an die Aussagen von *They don't care about us* heranzurücken. Als Skandalon aber blieb vor allem seine vermeintliche Aussage "Meu único vício é matar" in Erinnerung, wobei es sich nach den Aussagen von Marcinho VP um eine sensationalistische Verfälschung seines Bekenntnisses zum Cannabiskonsum "meu único vício é mato" handelte. "Mato" ist ähnlich wie das englische "grass" eine populärsprachliche Bezeichnung für Marihuana.

Durch diese Vorgänge erhielt die Favela als rechtsfreier Raum und damit als ein Raum, der die Ohnmacht des Staates symbolisiert, eine hohe Visibilität. Der für die Sicherheitsorgane zuständige Stadtrat Hélio Luz und der Gouverneur Marcello Alencar fühlten sich durch die Vorgänge brüskiert. Nach den Dreharbeiten setzten die Sicherheitsorgane alles daran, Marcinho VP zu fassen zu bekommen. Es gelang ihnen schließlich, ihn nach zehn Tagen der quasi Belagerung festzunehmen. Marcinho VP wurde nach seiner Verurteilung später im Hochsicherheitsgefängnis von Bangu ermordet.

Das Ende des 2. Jahrtausends markiert in Rio de Janeiro ein Paroxysmus der Spirale von Drogenkriminalität, Gewalt und Repres-

sion. Vor allem die beiden Filme *Orfeu* (Diegues 1999) und *Cidade de Deus* (Meirelles 2003) spiegeln medial diese negativen Favelakontexte. In der Literatur gelten die beiden Romane *Cidade de Deus* (1997) von Paulo Lins und *Inferno* (2000) von Patrícia Melo als repräsentativste Beispiele für neue Diskurse über den Drogenkonflikt und die Favelas. Diese audiovisuellen und literarischen Diskurse, die man unter dem Begriff "Favela-Fiction" zusammenfassen kann, trugen wesentlich zur Visibilität der Marginalisierung und der Armut der Favelas bei, sie werden aber auch kritisch gesehen als Beginn der Banalisierung und Spektakularisierung (Nagib 2003: 123) der Gewalt und mit Gewalt verbundener Sexualität.

4 Filmen in der und über die Favela zwischen Dokumentation und Fiktion

"Favela-Fiction" und Dokumentation befinden sich um die Jahrtausendwende in Brasilien in einem engen und multimedialen Wechselverhältnis. Dabei wurde bisher kaum bekannt und analysiert, dass die Dreharbeiten zu *They don't care about us* im Zusammenhang mit einem neuen filmischen und literarischen Blick auf die Favela stehen. Zunächst scheint nämlich ein Hiatus zwischen dem massenmedialen Format des Videoclips und Romanen und ambitionierten Filmen, die eher dem intellektuellen Feld zugerechnet werden, zu bestehen. Ein genauerer kulturwissenschaftlicher Blick offenbart sodann ein interkulturelles Wechselverhältnis zwischen "Massen"- und "Hochkultur". Eine zunächst sozio-biographische Betrachtung der Akteure in diesem interkulturellen Feld führt zunächst zurück zu den Dreharbeiten von *They don't care about us*, für die Spike Lee unter anderen auch die brasilianische Filmschaffende Kátia Lund (*1966) verpflichtet hatte, die damit im Rahmen der Produktion eines nordamerikanischen Fremdbildes auch einen brasilianischen Blick mit einbrachte. Bei genauerem Hinsehen handelt es sich bei Kátia Lund um eine Art interkulturelle Mediatorin in der Film- und Medienszene Brasiliens: Zunächst repräsentiert sie als in Brasilien geborene Tochter amerikanischer Eltern, ausgebildet u.a. in Komparatistik an der *Brown University* in den USA, keineswegs den Blick aus dem Inneren der Favela, sondern vielmehr auch eine Perspektive von außen. In der Folgezeit machte sie sich mit einigen Filmen über die Favela einen Namen: Bereits 1996 begann sie mit Arbeiten an *Notícias de uma Guerra*

Particular (Salles / Lund 1999), der zunächst 1999 als Dokumentarfilm im Videoformat in einen Kulturkanal im Kabelfernsehen gelangte. Der Film zeigt den permanenten Krieg zwischen Drogenhändlern und der Polizei. Er kontrastiert im Weiteren die Sichtweisen des Staates in Interviews mit dem Staatssekretär Hélio Luz, dem Elitepolizisten Rodrigo Pimentel, dem späteren Protagonisten des Films *Tropa de Elite* von 2005, mit denen der Favelabewohner. Ein langes Gespräch zwischen dem Regisseur João Moreira Salles (*1962) und dem Drogenboss Marcinho VP, dem der Filmemacher Bücher zur Lektüre und eine Art Stipendium gegeben hatte und zu dem Kátia Lund ein freundschaftliches Verhältnis unterhielt, wurde aus Sicherheitsgründen nicht in den Film aufgenommen, obwohl zum Zeitpunkt der Filmpremiere 1999 Marcinho VP im Hochsicherheitsgefängnis von Bangu bereits Opfer eines Mordes geworden war. Moreira Salles wurde wegen dieses Stipendiums für Marcinho VP (mit dem Ziel, den Drogenboss weg vom Drogenhandel und hin zum Schreiben zu bringen) angezeigt und angeklagt. Erst der Kontext der Konfrontation zwischen den Autoren und der Justiz verschaffte dem Film eine gesteigerte Visibilität: Als Moreira Salles vor der parlamentarischen Untersuchungskommission zum Drogenhandel aussagte und seinen Film vorführte, wobei die Abgeordneten stehend applaudierten, wurde sein Film einem größeren Publikum bekannt.

Innerhalb des binär angelegten Dokumentarfilms, der Vertreter von Staatsmacht und junge Drogendealer konfrontiert, findet sich auch ein Interview mit dem damals unbekannten Favelabewohner und Student Paulo Lins (*1958), der einige Zeit später den Roman *Cidade de Deus* veröffentlichen und damit in der Literatur das Thema "Favela, Drogen und Gewalt" verankern sollte. Am Anfang des Films *Notícias de uma Guerra Particular* stehen zwei Gesamtansichten der Favela aus der Vogelperspektive, die durch Nachbearbeitung in Pastelltönen die Bilder zur Information über die große Zahl der im Drogenhandel beschäftigten Menschen und die Konzentration der polizeilichen Repression auf die Favela liefern. Diese Bilder stammen aus dem Videoclip, den Kátia Lund für MV Bills *Traficando Informação* (Bill 1999) verwendet hatte.

Ebenfalls als Co-Regisseurin fungierte Kátia Lund in dem Kurzfilm *Palace II* von Fernando Meirelles (*1955) über das Leben von zwei Jungen aus der Favela, einer Art Probefilm für *Cidade de Deus*.

Meirelles verpflichtete sie danach zur Mitarbeit an dem Film *Cidade de Deus* und dem Fernsehsequel *Cidade dos Homens*, für das sie an vier Episoden mitwirkte und das dann auch in Filmfassungen in die Kinos gelangte. *Cidade dos Homens* inszeniert in einer deutlich an der Videoclipstechnik orientierten Filmästhetik die Erlebnisse der Jungen und Jugendlichen aus der Favela, Acerola und Laranjinha, inner- und außerhalb des Raums "Favela", wobei einmal mehr dieser Raum aus verschiedenen Favelas "gemixt" wird. Ebenso eignet *Cidade dos Homens* ein dokumentarischer Diskurs, da wiederum Laienschauspieler im Vordergrund stehen und der Zuschauer mit explikativen Clips über den problematischen Kontext von "Drogenhandel, Gewalt und Repression" fast "landeskundlich" unterrichtet wird.

Betrachtet man die Entwicklung der "Favela-Fiction" in Brasilien, so lassen sich ab *They don't care about us* zum einen Anleihen an der Videoclipästhetik und zum anderen eine realitätsnahe "Perspektive von unten" jenseits moralisierender und didaktischer Diskurse feststellen. Dabei verschränken sich Projekte aus der Musikindustrie mit Videoclips, Dokumentarfilmen, Spielfilmen und Fernsehserien. Kátia Lund arbeitete ebenso für die Musikindustrie – sie produzierte die Videoclips mit MV Bill *Traficando Informação* und von O Rappa *A minha alma* – wie für Dokumentarfilmprojekte über die Favela seit Mitte der neunziger Jahre, in denen sie bemüht war, die Bewohner der Favelas mit eigener Stimme und eigener Perspektive zu Wort und Bild kommen zu lassen.

Filmgeschichtlich betrachtet geht das Anliegen, nicht nur Filme über die Favela, sondern aus und in der Favela zu drehen, auf den ersten Dokumentarfilm in der Favela "Santa Marta" aus dem Jahr 1987 zurück. Eduardo Coutinho (*1933) verlieh in *Santa Marta: duas semanas no morro* (Coutinho 1987) Favelabewohnern Stimme und Raum, unter anderem auch dem jungen Afro-Brasilianer Marcinho, der gerne Industriedesigner werden wollte, aber wohl nur Müllarbeiter hätte werden können. Dabei handelte es sich um jenen Marcinho, der später als "Marcinho VP" zum Drogenboss der Favela "Santa Marta" "aufsteigen" sollte und während der Dreharbeiten von *They don't care about us* von der Presse klandestin interviewt und schließlich als "Juliano" zur Hauptfigur des semi-dokumentarischen Buches von Caco Barcellos *Abusado – O Dono do Morro Santa Marta* werden sollte. Der Film fokussiert den Alltag der Menschen, ihre Religiosität, ihre Migrationshintergründe, ihre Träume und Enttäuschun-

gen, unter bewusstem Verzicht auf aufgesetzte soziologische Erklärungen oder moralisch-didaktische Belehrung.

João Moreira Salles und Kátia Lund knüpfen an diese Tradition etwa ein Jahrzehnt später an, nahe am Kulminationspunkt von Drogengewalt und Drogenkriminalität in Rio de Janeiro. Diese dokumentarischen Arbeiten und Projekte folgen kurz auf den Kontext des Drehs von *They don't care about us* und gehen der Entstehung des fiktionalen Romans *Cidade de Deus* und seiner Verfilmung voran. Dokumentationen in und aus der Favela fungieren dabei als Grundlage der Fiktion, dies zeigt sich genau am Beispiel des Romans und des Films *Cidade de Deus*, die bis heute Kristallisationspunkte der "Favela-Fiction" darstellen. Auch Meirelles und Lund verzichten in ihrem fiktionalen Film auf eine didaktisch-moralische Perspektive von außen und übernehmen die Sichtweise der Protagonisten aus der Favela. Zwar ist der Film als Literaturverfilmung fiktional, doch weist er ebenfalls einen dokumentarischen Aspekt auf: Der Film wurde mit Bewohnern unterschiedlicher Favelas besetzt, die im Vorfeld Schauspielunterricht erhalten hatten.

5 Die Verschränkung von Fiktion und Dokumentation in Film und Literatur über die Favela

"Favela-Fiction" und Faveladokumentation bewegen sich in den neunziger Jahren in Brasilien weitgehend interdiskursiv: Ohne die Innovationen des Dokumentarfilms und die wissenschaftliche Favelaforschung würde es keine moderne "Favela-Fiction" in Literatur und Film geben. Auch der Entstehungskontext von *They don't care about us* von Spike Lee weist auf das Zusammenspiel von inszenierter Fiktion und Dokumentation. Medial gesehen führt von diesem Videoclip eine direkte Linie zum Film *Cidade de Deus*, dem die Integration von Dokumentation und Videoclip-Ästhetik in eine fiktionale Geschichte auf der Basis eines fiktionalen Romans aus der Feder eines Favelabewohners gelingt.

Der Roman *Cidade de Deus* von Paulo Lins lässt sich zunächst literatur- und mediengeschichtlich verorten in der literarischen Tradition des Stadt- und Straßenkinderromans, die mit Jorge Amados *Capitães da Areia* (1937) ihren Anfang und mit José Louzeiros *Infância dos Mortos* (Louzeiros 1977) ihren Fortgang nahm. In seiner Erstfassung von 1997 weist er 550 Seiten auf und erzählt, wie sich Gewalt

und Drogenkriminalität in der Wohnsiedlung “Cidade de Deus” an der Peripherie von Rio de Janeiro vor allem im Leben der Kinder und Jugendlichen ausbreiten. Aus einem naturnahen Aussiedlungsprojekt wird schleichend eine horizontale “Neo-Favela”. In dem Roman lassen sich verschiedene Diskurse aufweisen, ein dokumentarischer ebenso wie ein lyrischer und ein kinematographischer. Im Grunde vereinigt *Cidade de Deus* den dokumentarischen Gestus mit dem des fiktionalen Erzählens, wobei der Erzähler aber weniger als Demiurg und Gestalter der erzählten Welt auftritt, sondern Geschichten aneinanderreicht und die Favela- und Gaunersprache dokumentierend mit lyrischen Elementen amalgamiert. Dennoch bleibt der Roman literarisch unfertig, von einer Verwirrung stiftenden Vielzahl von Personen und Episoden sowie von zahlreichen Redundanzen und Inkongruenzen gekennzeichnet. Dabei entsteht keine Kohärenz im Lukácschen Sinn.

Auf der anderen Seite liegt diesem Roman eine implizite, in den Dialogen authentische Sprachabbildung verheißende dokumentarische Lebens- und Forschungserfahrung zugrunde, die ihn über andere Favelaromane – wie etwa *Inferno* von Patrícia Melo, die sich im Wesentlichen auf Informationen ihrer Hausangestellten stützte – hinaushebt. Literaturgeschichtlich und intertextuell verankert Melo ihre “Favela-Fiction” in der sprachlichen Banalisierung und damit verbundenen Spektakularisierung von “sex and crime”, die sich sehr nah an ihrem literarischen Vorbild Rubem Fonseca orientiert.

Dagegen entstand der Roman von Paulo Lins im Zusammenhang mit einem wissenschaftlichen Projekt, als der aus der Favela stammende Autor für die Universität vor Ort direkte Informationen über das Leben in der Favela sammelte. Die Entwicklung des Romanautors Paulo Lins zeigt, wie über die Pfade der Wissenschaft und die Institution Universität Favelabewohner und Afro-Brasilianer Zugang zur Literatur bekommen. Lins studierte an der *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (UFRJ) Literaturwissenschaften und wurde von der Ethnologin Alba Zaluar mit Interviews zum Thema Kriminalität in den Armenvierteln beauftragt. In diesem Zusammenhang erhielt er ein Stipendium des CNPq (*Bolsa de iniciação científica*). Zaluar veröffentlichte 1985 die Studie *A máquina e a revolta* (Zaluar 1985). Bereits in den achtziger Jahren war er Teil der Lyrikgruppe “Cooperativa de Poetas” und veröffentlichte 1986 im Verlag der UFRJ einen Lyrikband mit dem Titel *Sobre o Sol* (Lins 1986). Der Literaturwis-

senschaftler Roberto Schwarz las sie und ermutigte ihn zum Romanschreiben.

Mutatis mutandis scheint sich hier das Muster der Ästhetisierung der Favela in Literatur und Kunst aus dem Modernismus der zwanziger Jahre fortzusetzen: Die Folkloreforschung führte die Avantgarde, insbesondere Mário de Andrade (1893-1945), auf die Spuren der *cultura popular*, von Kultur- und Lebensformen, die aus dem Bild Brasiliens als einer sich entwickelnden und fortschrittlichen Nation ausgegrenzt worden waren. Auch Lins begann mit Forschung in der Favela – als eine Art Hilfswissenschaftler. Er arbeitete in verschiedenen Bewegungen wie dem *Movimento Negro* und gründete einen Filmclub. Verändert hat sich freilich das Verhältnis von Eigenem und Fremdem: Lins erforschte empirisch seine eigene Welt, weil die auftraggebende Wissenschaft wusste, dass nur er als Einheimischer bestimmte Informationen erlangen und die Sprach- und Kulturmuster der Favela erklären konnte. Gleichzeitig eröffnete ihm der wissenschaftliche Auftrag einen neuen, partiell distanzierten Blick auf die eigene Welt, quasi durch die Optik der in der Favela fremden Wissenschaft.

Roman und Film *Cidade de Deus* begründen ein inter- und transmediales Beziehungsverhältnis zwischen Literatur und Film: Der Autor war bereits in der Favela mit Film, Literatur und Dokumentation in Berührung gekommen, war seinerseits teilweise Objekt eines Dokumentarfilms. Die Mitarbeiterin an dem Film *Cidade de Deus*, Kátia Lund, war ihrerseits erstmals in eine ihr fremde Welt, die Favela, im Rahmen der Produktion des Videoclips *They don't care about us* und des Dokumentarfilms *Notícias de uma Guerra Particular* gekommen.

Umfang und Gestaltung der zweiten Auflage von *Cidade de Deus* (2002) sind ein Beispiel der grundlegenden Veränderung eines literarischen Textes durch die transmediale Entwicklung. Die Filmfassung und das Drehbuch von 2002 hatten die Überfülle der Episoden und der Personen deutlich reduziert. Dieser Tendenz folgt auch Lins in seiner zweiten Romanfassung. Es ist also ein Buch nach dem Film, in das der Film mehr Kohärenz und Stringenz gebracht hat. Die literarische Urschrift erwies sich im Vergleich zum Film als defizient und verbesserungsbedürftig.

Sein Autor Paulo Lins war Mitte der neunziger Jahre Teil der Produktion des Dokumentarfilms *Notícias de uma Guerra Particular*

von João Moreira Salles und Kátia Lund, schrieb am Drehbuch des Films *Orfeu* von Carlos Diegues mit (als einer von insgesamt vier Drehbuchautoren), arbeitete auch als Assistent des Drehbuchautors Bráulio Mantovani bei der Verfilmung von *Cidade de Deus*. Im Jahre 2002 koordinierte er ein Programm des Kulturministers Antonio Grassi, eines Schauspielers (mit Namen Caravana Urbana), das sich zum Ziel setzte, "Favela-Morro" und "Asfalto" kulturell einander anzunähern. Zum einen spielte das Symphonieorchester Rio de Janeiros in Favelas, zum anderen traten Sänger wie MV Bill, Fernanda Abreu und die Gruppe Nós do Morro in dem Projekt auf.

6 Spektakularisierung der "Favela-Hölle" und Rückspiegelung des Videoclips in der Literatur: Patrícia Melo *Inferno*

Der Roman *Inferno* von Patrícia Melo schildert die Favela als Hölle und *circulus vitiosus*, aus denen der Antiheld, Reizinho, nicht entkommen kann bzw. in die er zurückkehren will, obwohl das den sicheren Tod bedeutet. Im Roman findet eine schleichende Spektakularisierung des "Inferno" – der Drogenhölle – statt: Es ist zwar eine grausame und todbringende Welt, doch ist sie faszinierend, attraktiv, sexuell aktiv und aufgeladen – natürlich nie schön, aber immer ästhetisiert gewalt- und todverheißend. Die Favela sieht sich erfasst von der afroamerikanischen Welle, ihre Jugendlichen nennen sich "brother", nutzen einzelne Anglizismen wie "perhaps". Melo dokumentiert die Sprache des Drogenmilieus, die "olheiros", die Jungen, die von der Höhe zu beobachten und zu warnen haben, wenn die Polizei kommt und die dann ihre Drachen steigen lassen. Die nächste Stufe ist die des Drogenkuriers, "avião" genannt, dann kommt der "soldado", der mit neuesten Waffen bestückte Wächter und Kämpfer. Wenig ist die Rede von den Entbehrungen des Elends und dem Leid der einfachen Favelabewohner.

Mitten in die Mord- und Drogengeschichten um Reizinho, den Drogenboss aus der Favela "Berimbau", platziert Melo die Episode um das Drehen eines Werbespots für ein Erfrischungsgetränk (Melo 2000: 262-266): Der amerikanische Werbefilmer Rick Molzer ist begeistert vom Szenarium Favela, projiziert in sie hinein die Lebenslust und Lebensfreude, die bereits Stefan Zweig in der Nachfolge der aristokratischen Avantgardisten um Oswald de Andrade und Tarsila do Amaral hier hatte sehen wollen (Armbruster 2007). Der ausländi-

sche Regisseur preist überschwänglich die “favela como cenário [...] Adoro a favela carioca” (Melo 2000: 264). Die Episode zitiert und inszeniert intermedial die Dreharbeiten des Videoclips von Michael Jackson durch den Regisseur Spike Lee in Rio de Janeiro und Salvador da Bahia im Februar des Jahres 1996. Patrícia Melo intoniert in ihrer Romaninszenierung des Werbefilms auch Stimmen, die die Darstellung der Armut und Marginalisierung in einem werbemedialen Kontext kritisieren, z.B. den Kommentar “muito esperta a idéia de usar a favela” (Melo 2000: 266), wobei das verb “usar” semantisch repräsentiert, was vorfällt: Die Favela mit ihren bunten Farben und swingenden Menschen, der malerischen Lage mit Blick auf das Meer wird “benutzt”. Die Ästhetisierung des Elends, die Slums als Dekor und Bühne der Warenwelt und die Afrobrasilianer als Staffage, versucht sie zu konterkarieren durch die Rubem Fonseca (*1925) nachempfundene “narrativa brutalista”, die banalisierten alltäglichen Drogen- und Gewaltkontexte. Doch bleibt die Frage, ob nicht auch Patrícia Melo in *Inferno* selbst praktiziert, was sie in der – der zeitgenössischen Mediengeschichte abgeschauten – Episode inszeniert: Auch sie beutet den Kontext “Favela”, den Drogenkrieg und die Gewalt für eine spannende Geschichte und ihren Roman aus. In der kurzen Episode um den Werbeclip findet damit eine wohl unfreiwillige *mise-en-abyme* der eigenen modischen Inszenierung der Favela statt. Man kann sich mitunter nicht des Eindrucks erwehren, dass hier ein medien- und marktkonformes Drehbuch verfasst wurde mit stereotypen Figuren und Rollen aus der Fernsehberichterstattung und den Fernsehreportagen über Gewalt und Kriminalität in der Favela.

7 Das eigene Bild und die eigene Sicht der Favela. Selbstdarstellung und Selbstdokumentation

Auch die dokumentarisch angelegten audiovisuellen Diskurse über die Favela, die sich auf wissenschaftliche Forschungen stützen und Favelabewohnern durch wenig gelenkte und inszenierte Interviews Stimme verleihen, bedeuten noch nicht den Verzicht auf die Diskurs-hoheit über die “Anderen”. Zwar werden hier Spektakularisierung von Elend und Gewalt zurückgefahren, doch können durch Technik und Rahmung von außen immer noch Kontrollfunktionen über die “Anderen”, die Bewohner der Favela, ausgeübt werden. In dieser Perspektive kann man den Versuch der Bewohner der Favela “Dona

Marta” und ihrer Interessenvertreter verstehen, zum einen die Präsenz des Megastars Michael Jackson zu nutzen, um ihrer Favela eine nationale und internationale Visibilität zu verschaffen und andererseits parallel zum Fremdbild auch ein Selbstbild zu entwerfen. So entstand der Dokumentarfilm *O mega-star Michael Jackson* (1987), der vom lokalen Fernsehen “TV Comunitária do Santa Marta” produziert und ausgestrahlt wurde und von dem Teile an einen deutschen Fernsehsender verkauft wurden. Die Anwohner selbst wollten ein positives Bild ihrer Heimat vermitteln – mit dem herrlichen Ausblick auf die Stadt und das Meer.

Ein von dem Regisseur des Films *Orfeu*, Carlos Diegues, zusammen mit Renata de Almeida Magalhães produziertes Filmprojekt mit dem Titel *5 x Favela – Agora por Nós Mesmos* (2010) illustriert exemplarisch die Verhandlungen über die “eigene” und die “fremde” mediale Repräsentation der Favela. Der Titel zitiert einen der Klassiker des politisch engagierten Films des *cinema novo*, nämlich *5 Vezes Favela* aus dem Jahr 1962, wo im Zuge einer neuen, aber letztlich paternalistischen Filmästhetik der Raum “Favela” semidokumentarisch inszeniert wurde. Die “eigene” Antwort nach fast 50 Jahren basiert auf der Arbeit mehrerer in verschiedenen Favelas angesiedelter *workshops*, aus denen fünf Teilfilme entstanden, die versuchen, auf Spektakularisierung und Banalisierung von Gewalt und Sexualität zu verzichten und ein “eigenes” – bis zu einem gewissen Grad selbst kontrolliertes – Bild der Favela zu schaffen. Es kommt dabei in Ansätzen zu einer Umkehrung des Blickwinkels. Hier setzt sich konsequent auch auf der Regieebene fort, was ein Jahr vor Drehbeginn von *Cidade de Deus* mit der Zusammenarbeit von Meirelles’ Produktionsfirma “O2” mit der Kulturgruppe Nós do Morro, die aus Jugendlichen aus verschiedenen Favelas die Schauspieler für den Film ausbildete, seinen Anfang genommen hatte. Gegenwärtig zeugen Filme wie *Bróder* (2010) oder die Kurzfilme der *Central Única das Favelas* (CUFA) von dem Bemühen, eigene Bilder aus der Favela und eigene Geschichten über die Favela zu kreieren.

8 Das intermediale Beziehungsnetz in den Diskursen über die Favela

Die Verhandlungen über die Visibilität der Favela erhielten in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts und nach der Jahrtausendwende eine entscheidende Wendung: Armut und Elend dieses prekären Raums wurden in vielfältiger Weise sichtbar, vor allem in den Dokumentationen erhielten ihre Bewohner Bild und Stimme, gleichzeitig aber begann in der "Favela-Fiction" die Inszenierung und Ästhetisierung der Armut und der Favelas und ihre Einbeziehung in einen globalen medialen Kontext. Musik und Tanz, die seit *Orfeu Negro* die Favela international sichtbar und hörbar werden ließen, trugen das Bild der Favela um die Jahrtausendwende in die ambivalenten Gefilde der Ästhetisierung und der Kritik. Vor allem aber intensivierte sich die Visibilität der Favela in einem weiten intermedialen Beziehungsnetz, wobei brasilianische Selbst- und internationale Fremdbilder zum Teil konfliktiv interagierten. Zu vielfachen Austauschverhältnissen kam es zwischen dokumentarischen, wissenschaftlich basierten und fiktionalen Diskursen. Bei der Visibilisierung der Favela öffneten sich die Grenzen zwischen Gattungen und Medien. Als neues mediales Genre gewann dabei der Videoclip und seine – zumindest kurzzeitig wirkungsmächtige – Ästhetik ständig an Bedeutung. Die neuen literarischen Diskurse über die Favela entstanden weniger intertextuell und mehr intermedial.

Literaturverzeichnis

- Armbruster, Claudius (2007): "Neue Heimat, altes Elend – Das Eigene und das Fremde in brasilianischen und europäischen Diskursen über die Favela", in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Heimat in der Fremde – Pátria em terra alheia. 7. Deutsch-Portugiesische Arbeitsgespräche / Actas do VII Encontro Luso-Alemão*, Berlin: edition tranvía, S. 357-389.
- Armbruster, Claudius (2012): "Verhandlungen über das afrikanische Brasilien auf der Bühne: Das Theaterstück 'Orfeu da Conceição' (1954) von Vinicius de Moraes", in: Armbruster, Claudius (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen in der Lusophonie: Intermediales – Intertextuelles – Interkulturelles*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, S. 17-39.
- Barcellos, Caco (2003): *Abusado – O Dono do Morro Santa Marta*, Rio de Janeiro: Editora Record.
- Bill, MV (1999): *Traficando Informação* [Video Clip], Rio de Janeiro: BMG.

- Camus, Marcel (Regisseur) (1959): *Orfeu Negro*, Brasilien; Frankreich; Italien: Sacha Gordine.
- Carneio, Manáira / Novais, Wagner / Felha, Rodrigo / Amaral, Cacau / Vidigal, Luciano (2010): *5 x Favela – Agora por Nós Mesmos* [Film], Brasilien: Globo Filmes.
- Coutinho, Eduardo (Regisseur) (1987): *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* [Film], Brasilien: Iser Video.
- Diegues, Carlos (Regisseur) (1999): *Orfeu* [Film], Brasilien: Globo Filmes.
- Jackson, Michael / Lee, Spike (Regisseur) (1996): *They Don't Care About Us* [Video Clip], USA; Brasilien: Optimum Productions.
- Lins, Paulo (1986): *Sobre o Sol*, Rio de Janeiro: UFRJ.
- Lins, Paulo (1997): *Cidade de Deus*, Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Lins, Paulo (2002): *Cidade de Deus*, 2. Aufl., Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Louzeiro, José (1977): *Infância dos Mortos*, Rio de Janeiro: Record.
- Melo, Patrícia (2000): *Inferno*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Meirelles, Fernando (Regisseur) (2003): *Cidade de Deus* [Film], Brasilien: VideoFilmes.
- Meirelles, Fernando / Lund, Kátia (Regisseure) (2000): *Palace II* [Film], Brasilien: Elisa Tolomelli.
- Nagib, Lucia (2003): *The New Brazilian Cinema*, London; New York: I. B. Tauris.
- Ribeiro, Alfredo (1996): "O ridículo sururu pré-carnavalesco. Factóides sobem o morro e transformam o clipe de Michael Jackson num samba do crioulo doido", in: *Veja* 29/7, 14.02.1996, S. 34-39.
- Salles, João Moreira / Lund, Kátia (Regisseure) (1999): *Notícias de uma Guerra Particular* [Film], Brasilien: VideoFilmes.
- Zaluar, Alba (1985): *A máquina e a revolta*, São Paulo: Editora Brasiliense.

Hartmut-Emanuel Kayser (Berlin)

**Juristische Auseinandersetzungen um
Großvorhaben in Brasilien – vom Scheinargument
der angeblichen Internationalisierung Amazoniens**

1 Einleitung

Brasilien gehört zu den Staaten, die im weltweiten Vergleich in den letzten Jahrzehnten die dynamischsten Entwicklungen durchlaufen haben. Dies gilt nicht nur auf der politischen Ebene, auf der seit Mitte der achtziger Jahre die Wandlung von einer Militärdiktatur zu einer der größten Demokratien der Welt gelungen ist, sondern trifft auch für zahlreiche andere Gebiete zu. Im ökonomischen Bereich hat Brasilien den Sprung vom Entwicklungsland mit ungünstigen Rahmendaten zum Schwellenland, zu einer der sechs größten Volkswirtschaften der Welt und zum globalen Akteur vollzogen. Im Rahmen der genannten dynamischen politischen und ökonomischen Entwicklungen wurden und werden zahllose Großprojekte geplant und auch verwirklicht.¹

Den rechtlichen Rahmen für die Beurteilung der Zulässigkeit von Großprojekten wie etwa den Bau von Wasserkraftwerken, Staudämmen, Stauseen, Bundes- und Landstraßen, Überlandleitungen, Bahnlinien, den Bergbau oder auch die Einrichtung neuer Munizipien bilden die demokratische Verfassung von 1988, die von Brasilien übernommenen völkerrechtlichen Verpflichtungen sowie das nachrangige unterkonstitutionelle brasilianische Recht. Die Auseinandersetzungen um die rechtlichen Voraussetzungen, d.h. um die Erfüllung der juristischen Anforderungen an die Großprojekte, werden in administrativen Verfahren und vor sämtlichen gerichtlichen Instanzen mit großer Intensität geführt. Hierbei bedienen sich die Parteien sowie die administrativen und judikativen Entscheider der in der juristischen Methodenlehre anerkannten Methoden der juristischen Exegese.

Am Rande dieser juristischen Auseinandersetzungen um die Zulässigkeit von Großvorhaben und der in ihrem Rahmen stattfindenden Kontroversen um die richtige Interpretation des Rechts wurden je-

¹ Die folgenden Ausführungen sind dem Jubilar, dem großen Romanischen Philologen Helmut Siepmann, gewidmet.

doch in den letzten Jahrzehnten verstärkt nicht-juristische Argumente in den Disputen verwendet.

Hierbei wird vor allem das Argument der vermeintlichen Gefahr der Internationalisierung Amazoniens und der Einschränkung der staatlichen Souveränität Brasiliens ins Spiel gebracht.

Dieser Beitrag wird versuchen, beispielhaft anhand des letzten Verfassungsgebungsprozesses sowie anhand des Falles Belo Monte zu skizzieren, wann, zu welchen Zeitpunkten, von welchen Akteuren und mit welcher Intention das Argument der vermeintlichen Internationalisierung Amazoniens und der dadurch entstehenden Gefährdung der nationalen Souveränität Brasiliens am Rande der juristischen Auseinandersetzungen bemüht wird.

2 Die Warnung vor der vermeintlichen Internationalisierung Amazoniens

2.1 Die Internationalisierung Amazoniens in der Verfassungsgebenden Nationalversammlung von 1987/1988

Die brasilianische Verfassung von 1988 markiert das förmliche Ende der Militärdiktatur. Mit ihr erfolgte die Abkehr von den Verfassungen des Militärregimes von 1967 und 1969, zudem wurde durch sie der in ihrer Präambel deklarierte Aufbau eines demokratischen Staates begonnen. In der Verfassungsgebenden Nationalversammlung von 1987/88 wurde in zahlreichen Kommissionen, Subkommissionen und in einer die Ergebnisse dieser vereinheitlichenden Systematisierungskommission in zwei Lesungen beraten und beschlossen. Dabei handelte es sich um einen offenen Verfassungsprozess, der im Gegensatz zu den geheimen Beratungen der Militärdiktatur stand und in dem die Beratungen und Abstimmungen sofort publiziert wurden sowie *emendas populares*, d.h. vom Volk eingebrachte Änderungsvorschläge zulässig waren. Außerdem bestand ein grundsätzlich freier Sitzungszugang für jedermann. Die Arbeiten der *Constituinte* fanden somit in einem starken, direkten und konstanten Dialog mit der brasilianischen Gesellschaft statt. Auch die Aktivitäten von zu registrierenden Lobbyisten waren aus Gründen der Transparenz ausdrücklich genehmigt worden (Eugster 1995: 128-130, 335; Paul 1989: 200).

Bestimmte Regelungsbereiche der Verfassungen waren Gegenstand massiver Aktivitäten starker Interessengruppen (Eugster 1995:

185-187, 200, 314). Hierzu gehörten einerseits die indigenen Rechte – insbesondere, soweit sie die Rechte an ihrem traditionellen Land betrafen – und die möglichst weitgehenden Rechte zum Bergbau durch private und staatliche Unternehmen andererseits, die diese indigenen Landrechte faktisch entwerten (Santilli 1993: 145). Die indigene Bevölkerung Brasiliens verfügte in der Verfassungsgebenden Nationalversammlung, anders als im vorangegangenen Parlament, über keinen einzigen direkten Vertreter. Auf der anderen Seite standen die Bergbauindustrie, die diese aktiv unterstützende Exekutive, d.h. die Regierung des amtierenden Präsidenten José Sarney, der bereits während der Militärdiktatur hohe Ämter bekleidet hatte, sowie die mit dieser verbundenen Gruppierungen der Mitglieder der Verfassungsgebenden Versammlung.

Zwar hatte die zuvor vom Präsidenten eingesetzte provisorische Kommission für Verfassungsstudien in ihren Entwurf eine Regelung aufgenommen, nach der

die Erforschung und Ausbeutung von Erzen nur durch die Union bei Vorliegen eines relevanten nationalen Interesses, welches von dem Kongress in jedem einzelnen Falle festzustellen ist, sofern keine anderen und für den inländischen Konsum hinreichenden, ausbeutbaren Stätten auf nationalem Gebiet vorhanden sind, zulässig (Kayser 2009: 221)

sein sollte.² Der Grund hierfür waren die erfahrungsgemäß verheerenden Auswirkungen des Bergbaus für die physischen und psychischen Lebensgrundlagen der Indigenen. Die insoweit inhaltsgleichen Entwürfe der zuständigen Subkommission für indigene Bevölkerungen und der zuständigen Kommission für Sozialordnung sowie der Systematisierungskommission machten sich den Entwurf der provisorischen Kommission zu eigen (CPI 1989: 11, 14, 18).

Der *Partido do Movimento Democrático* (Partei der Demokratischen Bewegung – PMDB), die stärkste Partei der ersten freien Wahlen, hatte gar auf seinem ersten Kongress im August 1986 eine Entschließung verabschiedet, nach der allein Indigenen die Ausbeutung der Bodenschätze zustand. Die Kirchen, die Gewerkschaften, die indigenen Organisationen und die Hilfsorganisationen mit indigenen Anliegen sowie einige weitere Vereinigungen hatten einen inhaltsgleichen Beschluss in ihr

2 Die Union ist die juristische Person öffentlichen Rechts, welche im brasilianischen Innenverhältnis (gegenüber den Staaten, dem Föderaldistrikt und den Municipien) das Föderative Element sowie im Außenverhältnis gegenüber anderen souveränen Staaten die Föderative Republik von Brasilien vertritt, vergleiche Art. 18 der Verfassung Brasiliens von 1988.

Minimalprogramm (*programa mínimo*) aufgenommen. (Kayser 2009: 219)

Die Landrechte der Indigenen stellten den zentralen Punkt der Interessen der Wirtschaftslobby und der sie unterstützenden Kreise innerhalb der entstehenden Verfassungsvorschriften über die Indigenen dar. Zugleich bildeten sie eines der kontroversesten Themen der *Constituyente* überhaupt (Santilli 1993: 145). Die vom Präsidenten der Republik kontrollierte Exekutive in Form der Indianerschutzbehörde FUNAI versuchte – entgegen diesen eindeutigen Entwicklungen in der Legislative und entgegen der damals noch geltenden Rechtslage –, mit der Verordnung FUNAI / DNPM/01 Portaria vom 18.05.1987 vollendete Tatsachen zu schaffen. Aufgrund dieser Verordnung konnten zahlreiche Erkundungs- und Abbauvorhaben in indigenen Gebieten genehmigt werden (Kayser 2009: 224).

Im Juli 1987 wurden bei der Systematisierungskommission zwei unterschiedliche – von den indigenen Organisationen bzw. Hilfsorganisationen mit indigenem Anliegen initiierte und von knapp 45.000 Bürgern unterzeichnete – *emendas populares* eingereicht. Diese entsprachen dem Vorentwurf der Systematisierungskommission bzw. verboten jegliche Bergbauaktivitäten auf indigenen Gebieten, sofern sie nicht von Indigenen in nicht industrieller Form vorgenommen wurden (CPI 1989: 11-18).

Die Entwürfe der beiden *emendas populares* fanden jedoch keine Berücksichtigung in der Arbeit der Systematisierungskommission. Ihr Berichterstatter legte Anfang August 1987 eine überarbeitete Fassung der zusammengefassten *Anteproyectos* der Kommissionen, den sogenannten “Substitutivo I” vor. Hierin erfolgte hinsichtlich der die Indigenen betreffenden Vorschriften eine überraschende und substantielle Änderung gegenüber allen vorangegangenen Entwürfen. Die “Ausbeutung der auf indigenen Gebieten gelegenen mineralischen Reichtümer” (Artikel 302 § 2 des Substitutivo I) sollte nunmehr nicht bloß der Union vorbehalten, sondern durch jede Art von Gesellschaft – national oder international, staatlich oder privat – nach Genehmigung der betroffenen Indigenen und des Kongresses und unter Verpflichtung zur Zahlung einer per Gesetz festzulegenden prozentualen Beteiligung der Indigenen möglich sein (CPI 1989: 18).

Dieser überraschenden Abkehr von den bisherigen Entwürfen der Kommissionen und der Umformulierung gemäß den Vorstellungen der Bergbauunternehmen und der Exekutive, die sich bis dahin in

keinem der Fachausschüsse hatte durchsetzen können, folgten wenig später Anschuldigungen vonseiten der Medien. Es wurde behauptet, dass die Indigenen und die ihnen verbundenen Organisationen eine Konspiration gegen Brasilien planten. Ab dem 09.08.1987 wurden in der ältesten – seit 1875 existierenden – “traditionalistisch-konservativen” brasilianischen Tageszeitung *O Estado de S. Paulo* während einer Woche täglich mehrseitige Berichte veröffentlicht, die über das Thema “Die Indios in der neuen Verfassung – Konspiration gegen Brasilien” informieren sollten. Wesentlicher Inhalt der Serie war die Anschuldigung, dass eine internationale Verschwörung gegen Brasilien vorläge. Diese nutze den Vorwand der Verteidigung indigener Interessen, um die Herauslösung eines großen Teils Amazoniens aus dem brasilianischen Staatsgebiet und die Gründung eines eigenen Staates bzw. die Internationalisierung Amazoniens zu betreiben, um ausländischen multinationalen Konzernen die Ausbeutung von auf *terras indígenas* befindlichen Rohstoffen – insbesondere von Zinn – zu ermöglichen. Als Hauptakteure dieser Verschwörung wurden der *Conselho Indigenista Missionário* (CIMI – Indianermissionsrat) – ein der nationalen Bischofskonferenz Brasiliens untergeordnetes Organ – und andere Indianerschutzorganisationen benannt. Der CIMI wiederum sollte als Repräsentant eines Weltrates der Christlichen Kirchen tätig gewesen sein. Die erhobenen Vorwürfe fanden über die Medien, insbesondere einige der großen überregionalen Tageszeitungen wie *O Globo* (Rio de Janeiro), *Jornal de Comércio* (Recife), *Correio Braziliense* (Brasília) und *A Crítica* (Manaus), weitere Verbreitung (CPI 1989: 6, 27-29).

Die Anschuldigungen fielen unmittelbar in den Zeitraum der Erarbeitung des sogenannten “Substitutivo II”, des abschließenden Berichtes in Form eines Entwurfs zum Verfassungsprojekt der Systematisierungskommission.

Zwar stand die Anschuldigung, dass der CIMI ausländischen multinationalen Konzernen die alleinige Ausbeutung von Rohstoffen ermöglichen wollte, in einem deutlich erkennbaren Widerspruch zu dessen Bemühung, jegliche Abbauaktivitäten, sofern sie nicht von Indigenen in nicht industrieller Form vorgenommen wurden, zu untersagen. Auch legte die nationale Bischofskonferenz Brasiliens in Pressemitteilungen vom 10. und 14.08.1987 dar, dass die gegen den CIMI erhobenen Anschuldigungen nicht zuträfen. Daneben erklärte die Gewerkschaft der Journalisten des Bundesstaates São Paulo in

einer Stellungnahme vom 06.10.1987 ihre Besorgnis über die von den verantwortlichen Journalisten der Zeitung *O Estado de S. Paulo* während dieser "Kampagne" erfolgte "Darstellung offensichtlich gefälschter und manipulierter Dokumente als Beweis für eine angebliche Konspiration gegen Brasilien" und "weitere Verstöße gegen die Berufsethik" (CPI 1989: 27-29).

Gleichwohl beeinflussten die unberechtigt erhobenen Vorwürfe nicht nur die Meinung der Öffentlichkeit hinsichtlich der Bewertung der indigenen Frage. In der *Constituinte* führte die Berichterstattung zu erheblichen Folgen. Die durch das "Substitutivo I" überraschend und entgegen den vorangegangenen Kommissionsentwürfen wie auch der mehrheitlichen Meinung in der *Constituinte* zulasten der Indigenen eingeführten Verschlechterungen hinsichtlich der Ressourcenausbeute wurden durch das "Substitutivo II" nicht aufgehoben, sondern gar noch einmal verschärft. Die erforderliche Zustimmung der betroffenen Indigenen wurde auf eine bloße Anhörung reduziert (Artikel 261 § 2 des Substitutivo II; vgl. CPI 1989: 20).

Von der Verfassungsgebenden Versammlung wurde eine parlamentarische Untersuchungskommission eingesetzt, die die Hintergründe der Berichterstattung aufklären sollte. Die Untersuchungen widerlegten die erhobenen Vorwürfe. Bei den Dokumenten, auf denen die Berichterstattung beruhte, handelte es sich teils um Fälschungen, teils konnten die angeblichen Belege nicht vorgelegt werden. Der Weltrat der Christlichen Kirchen existierte nicht. Im Abschlussbericht wurde die Unhaltbarkeit der Anschuldigungen festgestellt. Die Zeitung *O Estado de S. Paulo* druckte eine Gegendarstellung des CIMI ab (CEDI 1987-1990: 12-13, 20-22, 48-50).

Festgestellt wurde außerhalb des Untersuchungsverfahrens jedoch die finanzielle Unterstützung des Autors eines gefälschten Protokolls, in dem der Inhalt eines – tatsächlich nicht geführten – Gesprächs mit einem Repräsentanten des CIMI wiedergegeben worden war, durch das Bergbauunternehmen mit den derzeit größten Aktivitäten in den indigenen Gebieten Brasiliens, die "Parapanema SA" (CPI 1989: 27-29).

Trotz der Erkenntnisse der Untersuchungskommission und der weiteren Enthüllungen zur Kampagne, die die angeblich geplante Internationalisierung Amazoniens als vorgeschobenes Scheinargument zur Durchsetzung der Bergbauinteressen entlarvt hatten, blieb es in den späteren Fassungen des Verfassungsentwurfs für die Abstim-

mung im Plenum bei den durch die "Substitutivos" getroffenen Festlegungen, da die Systematisierungskommission wegen Fristablaufs eine gesonderte Behandlung und Abstimmung des Kapitels über die Indigenen nicht mehr durchführen konnte.

2.2 Die Internationalisierung Amazoniens im Fall Belo Monte

Das Argument der Internationalisierung, d.h. die Warnung davor, dass eine Übernahme brasilianischen Territoriums durch fremde Staaten bevorstehe, wurde nach den Vorfällen in der *Constituinte* noch in zahlreichen Fällen – wie in diesem Fall – ohne jegliches Fundament und allein zur Durchsetzung wirtschaftlicher Interessen verwendet, so etwa bezüglich der indigenen Gebiete der Yanomami und Raposa / Serra do Sol (Kayser 2009).

Das jüngste Beispiel für die Verwendung des nicht juristischen Argumentes von der vermeintlichen Internationalisierung Amazoniens und der daraus folgenden Gefahr für die Souveränität Brasiliens ist der seit Mitte der siebziger Jahre geplante, im Jahr 2011 genehmigte, aber äußerst umstrittene Bau des Wasserkraftwerks Belo Monte.

Das Wasserkraftwerk Belo Monte soll weltweit – nach dem Dreischluchten-Damm in China und dem Kraftwerk Itaipú an der Grenze Brasiliens zu Paraguay – die drittgrößte Anlage dieser Art werden. Es soll eine Leistung von elf Gigawatt besitzen und 11% des brasilianischen Strombedarfs decken. Für die Konstruktion und das Betreiben sollen etwa 40.000 Menschen umgesiedelt und zwei Stauseen von 520 km² Fläche am Seitenfluss des Amazonas, dem Xingu, nahe der im Staat Pará gelegenen Stadt Altamira, geschaffen werden. Angehörige von 18 indigenen Völkern werden durch die Umweltveränderungen, die dieses Vorhaben verursacht, mittelbar gravierend betroffen sein. Der zu erzeugende Strom soll zu einem großen Teil der regionalen Montanindustrie zugute kommen (Hoffmann 2011: 25).

Bereits seit den siebziger Jahren hatte es Planungen – damals noch zur Konstruktion eines vierfach größeren Wasserkraftwerks – gegeben. Aufgrund enormer Proteste von Indigenen und Umweltschützern und wegen Finanzierungsschwierigkeiten konnte das Projekt jedoch noch nicht verwirklicht werden (Kayser 2009: 486).

Anfang 2011 wurde die erste partielle Baugenehmigung unter Auflagen u.a. für die Umsiedlung der betroffenen Anwohner erteilt.

Dies geschah trotz großer öffentlicher Proteste gegen Belo Monte – u.a. einem von 500.000 Gegnern unterzeichnetem Aufruf –, trotz des Widerstands der Umweltbewegung und ohne Rücksicht auf Gegenstimmen in der Regierung. Bereits im Mai 2008 war die hoch angesehene brasilianische Umweltministerin Marina Silva (bei den Präsidentschaftswahlen Brasiliens im Oktober 2010 mit 19,3% die drittplatzierte Kandidatin) zurückgetreten. Zum einen wollte sie die Regierungspläne zur Erschließung der Regenwaldregion Amazoniens mit Land- und Wasserstraßen für das Agrobusiness und die Montanindustrie sowie durch den Bau neuer Staudämme wie Belo Monte – insbesondere, wenn sie Aluminiumschmelzen und dem Konsum in weit entfernten Industriegebieten bei gleichzeitiger Abholzung Amazoniens im großen Stil dienen – nicht unterstützen. Zum anderen konnte sie sich nicht mit ihrer umweltorientierten Position in der Regierung gegen den damaligen Präsidenten Luiz Inácio Lula da Silva und seine Nachfolgerin, Dilma Rousseff, die in der Regierung Lulas das Amt der Kabinettschefin bekleidete, durchsetzen (vgl. Sá Corrêa).

Die inter-amerikanische Menschenrechtskommission der Organisation Amerikanischer Staaten forderte am 01. April 2011 die Regierung Brasiliens offiziell auf, die Arbeiten einzustellen (MC-382-10). Begründet wurde dies u.a. damit, dass weder die betroffenen indigenen Gemeinschaften angehört noch die persönliche Integrität der isoliert lebenden Indigenen gewährleistet noch Maßnahmen zum Schutz vor Infektionskrankheiten oder zur Vermeidung einer unzulässigen Bevölkerungswanderung in die indigenen Gebiete ergriffen worden waren. Die Bundesanwaltschaft (*Ministério Público Federal*) strengte 13 verschiedene Verfahren gegen die Regierung vor den brasilianischen Gerichten wegen der Genehmigung an (PRPA 2012).

Kurz nach der Aufforderung zur Einstellung der Arbeiten an Belo Monte erklärte der brasilianische Verteidigungsminister Nelson Jobim, der zuvor Rechtsanwalt, Justizminister Brasiliens und Präsident des *Supremo Tribunal Federal* – des höchsten Bundesgerichtes – gewesen war, auf einem Seminar am 12.04.2011 öffentlich, dass Brasilien eine Internationalisierung Amazoniens nicht tolerieren werde. Irgendwelche Nachweise oder gar eine fundierte Begründung für die damit erhobene Behauptung einer Internationalisierung Amazoniens wurden von Jobim nicht vorgelegt (Governo Federal 2012).

Die Behauptung von der Gefährdung der brasilianischen Souveränität bei Nichtdurchführung des Baus Belo Montes wurden – wie

1987 – erneut von einem Teil der brasilianischen Medien wie dem dominierenden Fernsehsender “O Globo”, der angesehenen Wochenzeitung *Isto É*, der *Revista do Brasil* und auch im Internet von der *Tribuna da Imprensa* (2012) aufgegriffen.

Die Regierung Dilma Rousseff zahlte zudem ihre Beiträge zur OAS für 2011 in Höhe von 6,5 Mio. US\$ nicht, erschien entgegen ihrer Pflicht ebenso wenig zu einem von der Kommission angesetzten Erörterungstermin und drohte hinter verschlossenen Türen, sowohl die amerikanische Menschenrechtskonvention zu kündigen als auch die Organisation Amerikanischer Staaten zu verlassen (Coelho).

Ende 2012 werden – entsprechend der Baugenehmigung und trotz der Aufforderung durch die inter-amerikanische Menschenrechtskommission der Organisation Amerikanischer Staaten, der Proteste der Betroffenen, der Indigenen und der Umweltschützer – die Bautätigkeiten weiter fortgesetzt (Globo).

3 Abschließende Betrachtung

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in den vergangenen Jahrzehnten juristische Auseinandersetzungen um Großprojekte häufig von dem Argument begleitet worden sind, dass Amazonien internationalisiert und Brasilien seine dortige Souveränität verlieren werde, sofern die wirtschaftlichen Großprojekte nicht verwirklicht würden. Es handelt sich bei dieser Warnung nicht um ein seriöses Argument. Vielmehr ist die Warnung vor der Internationalisierung Amazoniens nie durch fundierte Belege untermauert worden. Vielmehr wurde etwa während der Verfassungsgebung 1987 durch eine parlamentarische Untersuchungskommission festgestellt, dass derartige damals erhobene Behauptungen nicht nur nicht belegt werden konnten, sondern gar auf gefälschten Dokumenten beruhten. Statt der juristischen oder politischen Auseinandersetzung dient der Verweis auf eine Gefahr für die territoriale Integrität oder gar die Existenz des Staates Brasilien im Zuge von wirtschaftlichen Projekten dazu, Vertreter berechtigter humanitärer oder ökologischer Anliegen, die über bessere Rechtsargumente verfügen, als unpatriotisch oder staatsfeindlich zu diskreditieren und mundtot zu machen. Im Falle der Verfassung von 1987 ist dies bezüglich der indigenen Rechte geglückt, da im Zuge der Anschuldigungen, die auf gefälschten Dokumenten beruhten, Regelungen in die Verfassung aufgenommen wurden, die

von der Mehrheit der Bevölkerung und der Mitglieder der *Constituinte* zuvor nicht gewollt waren. Dass diese Strategie auch im Falle Belo Montes funktionieren wird, erscheint beim gegenwärtigen Stand sehr wahrscheinlich.

Literaturverzeichnis

- CPI (Comissão Pró-Índio de São Paulo) (1989): *Boletim Jurídico*, VI, 13-14, 1989, São Paulo: CPI.
- CEDI (Centro Ecumênico de Documentação e Informação/Centro Ecumênico de Documentação e Informação) (1987-1990): *Povos Indígenas no Brasil 1987/88/89/90*.
- Eugster, Markus (1995): *Der brasilianische Verfassungsgebungsprozess 1987/88*, Bern: Haupt.
- Hoffmann, Geraldo (2011): „Baubeginn eines umstrittenen Staudamms im Amazonas-Gebiet“, in: *Tópicos* 1, S. 25.
- Kayser, Hartmut-Emanuel (2009): *Os Direitos dos Povos Indígenas do Brasil. Desenvolvimento histórico e Estágio Atual*, Porto Alegre: Safe.
- Paul, Wolf (1989): *Die brasilianische Verfassung von 1988, ihre Bedeutung für Rechtsordnung und Gerichtsverfassung Brasiliens*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Santilli, Juliana (1993): *Os direitos indígenas e a constituição*, Porto Alegre: Núcleo de Direitos Indígenas; Fabris.

Internetquellen

- Coelho, Luciana: „OEA cancela audiência sobre Belo Monte após Brasil se negar a ir“, in: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/997180-oea-cancela-audiencia-sobre-belo-monte-apos-brasil-se-negar-a-ir.shtml>> (26.10.2011)
- Globo: „Trabalhadores retornam ao trabalho nos canteiros de Belo Monte“, in: <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/08/trabalhadores-retornam-ao-trabalho-nos-canteiros-de-belo-monte.html>> (28.8.2012)
- Governo Federal (2012): „Brasil não vai tolerar internacionalização da Amazônia diz Jobim“, in: <<http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2011/04/13/>> (27.03.2012)
- PRPA (Procuradoria da República no Pará) (2012): „MPF recorre novamente em favor da consulta indígena de Belo Monte“, in: <<http://www.prpa.mfp.gov.br/news/2012/mpf-recorre-novamente-em-favor-da-consulta-indigena-de-belo-monte>> (27.03.2012).
- Sá Corrêa, Marcos: „Um negócio insustentável“, in: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,um-negocio-insustentavel,672145,0.htm>> (28.1.2011).
- Tribuna da Imprensa* (2012): „Críticas a Belo Monte são mais uma etapa da campanha para internacionalização da Amazônia“, in: <<http://www.tribunadaimprensa.com.br/?p=17321>> (27.03.2012)

Federico Foders (Kiel / Köln)

Wird Brasilien dem (Rohstoff-)Fluch entkommen?

“Einen Weg wählen, hieß, andere Wege aufgeben”
Paulo Coelho (2008): *Brida*.

Die Wirtschaftsgeschichte Lateinamerikas hat mehrere Ausnahmen hervorgebracht, zu denen Argentinien, Brasilien und Kuba zählen. Während Brasilien seit der letzten Jahrhundertwende eine in Lateinamerika vorbildliche ökonomische, soziale und politische Entwicklung zu verzeichnen gehabt hat, stellen die übrigen Sonderfälle Beispiele für eine weniger erfolgreiche Entwicklung und versäumte Chancen dar. Nach einer lang anhaltenden Periode der wirtschaftlichen Stabilität scheint sich Brasilien – anders als Argentinien – auf den ersten Blick aus dem früheren Teufelskreis von Protektionismus, Staatsverschuldung, Inflation und Wachstumsschwäche gelöst zu haben. Unklar ist, ob angesichts der enormen Herausforderungen, die das Land zu bewältigen hat, der neue Pfad lediglich transitorischer Natur ist oder ob sich Anzeichen für eine dauerhafte Neuorientierung der Wirtschaftspolitik und wirtschaftlichen Entwicklung feststellen lassen. Dieser Beitrag befasst sich mit einigen zentralen Fragen der ökonomischen Entwicklung Brasiliens: Welche Elemente bestimmen die Neuorientierung in der letzten Dekade? Kann das Land die wichtigsten binnen- und außenwirtschaftlichen Herausforderungen meistern? Und: Wird es sich vom Rohstofffluch befreien können?

1 Die Erfahrungen Brasiliens mit Wachstum

Zu den ungelösten Rätseln der brasilianischen Wirtschaftsentwicklung zählen die Aufhol- und Verteilungsprobleme eines Landes, das über eine leistungsfähige Rohstoffwirtschaft verfügt und einen längeren Industrialisierungsprozess durchlaufen hat. Den historischen Zeitreihen für das Pro-Kopf-Einkommen zufolge betrug das Einkommen Brasiliens zu Beginn des 20. Jahrhunderts etwa 10% des amerikanischen (Cardoso / Kuhl Teles 2010; Foders 2001; 2002). Im Zuge der postkolonialen Entwicklung Brasiliens hat es erstmals im Zeitraum von 1870 (Beginn der sogenannten “belle époque” in Lateinamerika) bis 1911 überdurchschnittliche Wachstumsraten erfahren (Williamson 2010). Diese Dynamik war jedoch nicht von Dauer: Es folgte eine

längere Periode der notorischen Wachstumsschwäche mit mehreren Rezessionen bis das sogenannte brasilianische Wirtschaftswunder (von 1967 bis 1979) eintrat und die binnen- und außenwirtschaftlichen Rahmenbedingungen für eine weitere Mehrung des Wohlstands gegeben waren. Die zweite Ölpreiskrise, höhere Zinsen in den USA und eine beginnende Rezession in den OECD-Ländern beendeten den Höhenflug mehr oder weniger abrupt. Im Ausland hoch verschuldet musste Brasilien die Konsequenzen der Finanzkrise von 1982 tragen und eine Umschuldung durchführen. Die 1980er Jahre wurden im Gefolge der Krise für die meisten lateinamerikanischen Länder zur verlorenen Dekade, so auch für Brasilien. Erst die Einführung des „Plano Real“ im Jahr 1994 brachte dem Land eine überraschende Erholung, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts weiterhin anhielt und die eine Periode des inflationsfreien Wirtschaftswachstums bis zur globalen Finanzkrise 2008 / 2009 einleitete. Insgesamt hat sich der Abstand zwischen dem Einkommen Brasiliens und dem der USA im Verlauf des 20. Jahrhunderts verringert. Bei der letzten Jahrhundertwende hatte Brasilien aber erst das Niveau von 20% des Einkommens der USA erreicht, während einzelne europäische und asiatische Länder das 20. Jahrhundert mit großem Erfolg dazu genutzt hatten, die Einkommenslücke auf weniger als die Hälfte zu reduzieren (Cardoso / Kuhl Teles 2010; Foders 2001; 2002).

Hinter der oben skizzierten langfristigen Entwicklung des Pro-Kopf-Einkommens Brasiliens steht eine Reihe nationaler und internationaler Ereignisse. Nach der Unabhängigkeit (1822) gliederte sich das Land als Rohstofflieferant in die Weltwirtschaft ein und lockte verstärkt Einwanderer mit Erfahrungen in der Landwirtschaft und im Bergbau sowie Kapital an. Zucker, Diamanten und Gold spielten bereits in der Kolonialzeit eine wichtige Rolle; später kam die Baumwolle dazu. Nach 1840 wurde der Kautschukanbau als vielversprechend eingestuft, zumal der internationale Preis für diesen Industrierohstoff über einen längeren Zeitraum mit zweistelligen Raten zugenommen hatte. Von 1889 bis 1930 bestimmte Kaffee die Ausfuhr, ein Rohstoff, der noch heute – neben Sojabohnen und Eisenerz – in der Produktions- und Außenhandelsstruktur des Landes vertreten ist. Das für den Aufbau der Infrastruktur (Straßen, Eisenbahn, Häfen usw.) notwendige Kapital stammte damals aus dem Vereinigten Königreich, wenngleich sich die Rohstoffexporte meistens auf die USA konzentrierten.

Doch die Integration in die Weltwirtschaft hatte für das Land nicht nur Vorteile. Dies zeigte sich bereits in den Finanzkrisen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Argentinien infolge hoher Haushaltsdefizite und Auslandsverschuldung mehrfach den Goldstandard verlassen musste und es auch in Brasilien zu Kapitalflucht kam. Die erste Globalisierungswelle (1870-1913) wurde vom Ersten Weltkrieg, der Weltwirtschaftskrise (1929 / 1930) und dem Zweiten Weltkrieg unterbrochen, was in Lateinamerika dazu geführt hat, dass Autarkiebestrebungen populär wurden und mehrere Länder sich einer Politik der bewussten Abkoppelung von der Weltwirtschaft verschrieben. Im Vordergrund stand fortan der Aufbau einer nationalen Industrie, die die bis dahin importierten Waren im eigenen Land produzieren sollte. Alle verfügbaren Ressourcen wurden dem Industrialisierungsprozess zugeführt. Dabei besaß Brasilien weder ausreichende Ersparnisse noch die notwendige Technologie oder das Humankapital dafür. Allein die Größe des Binnenmarkts schien für derartige Pläne geeignet zu sein.

Insbesondere die Regierung Kubitschek in den 1950er Jahren gab dem Land wichtige Impulse für eine autarke Entwicklung zum Industrieland. In diese Zeit fielen der Aufbau der Automobilindustrie mit Unterstützung ausländischer Unternehmen und die Gründung der neuen Hauptstadt Brasília (Cardoso / Fishlow 1989). Auch sein Nachfolger Goulart (1961-1964) und mehrere Militärregierungen (1964-1985) hielten an der Politik der Importsubstitution fest. Der exportorientierte Rohstoffsektor fungierte als Quelle für Devisen und Steuereinnahmen und wurde ansonsten benachteiligt, sowohl bei der Vergabe von Krediten als auch bei der Zuteilung von Einfuhrlicenzen und Devisen. Die Instrumente der Geld-, Fiskal- und Wechselkurspolitik wurden in den Dienst dieser Politik gestellt – mit verheerenden Folgen für die Preisstabilität. So entstand eine Industrie, die weder technologisch auf dem letzten Stand noch dem internationalen Wettbewerb gewachsen war. Doch im Unterschied zu anderen Ländern Lateinamerikas führte Brasilien sehr frühzeitig eine Exportförderung für Industrieprodukte ein und liberalisierte zum Teil die Importe, womit die schlimmsten Auswüchse der binnenmarktorientierten Importsubstitutionspolitik vermieden werden konnten (Fodors 1987).

Nach mehreren Dekaden der Importsubstitution stellte sich heraus, dass Rohstoffe und rohstoffintensive Güter nach wie vor im brasilianischen Außenhandel vertreten waren, dass also die Marktab-

schottung die Struktur der komparativen Kosten des Landes nur geringfügig verändert hatte und dass der heimische Markt für die im Land hergestellten Industriegüter weit niedrigere Wachstumsraten aufwies, als zunächst erwartet worden war. Alle Bemühungen, die Nachfrage mithilfe einer expansiven Geld- und Fiskalpolitik künstlich aufrecht zu erhalten, endeten in einer inflationären Lohn-Preis-Spirale. Versuche, die Konsequenzen dieser Politik mithilfe von Miniabwertungen und indexierten Verträgen abzumildern, konnten die inflationären Erwartungen der Bevölkerung nicht in dem gewünschten Maße beeinflussen. In der Wirtschaft kamen erhebliche Wettbewerbsverzerrungen zustande.

Der Regierung Cardoso gelang es, den weiteren Verfall Brasiliens vorerst aufzuhalten und einen neuen wirtschaftspolitischen Kurs einzuschlagen, der von seinen beiden Nachfolgern – Lula da Silva und Dilma Rousseff – in seinen wesentlichen Zügen beibehalten wurde. Mit der Einführung des “Plano Real” 1994 sorgte die Regierung Cardoso mittelfristig für eine Stabilisierung der Währung und für hohes Wachstum. Der Kapitalverkehr wurde freigegeben, wichtige Gütermärkte dereguliert und die Privatisierung mehrerer Staatsbetriebe vorbereitet. Ebenso wurde die über längere Zeit vernachlässigte Rentenversicherungsreform in Angriff genommen. Mit dieser Politik gewann Brasilien das Vertrauen der Kapitalmärkte zurück.

Zudem konnte Brasilien ähnlich wie Mexiko das Gewicht der Industrieprodukte in seiner Produktions- und Außenhandelsstruktur deutlich erhöhen. Brasilien hat die globalen Herausforderungen, die mit der jüngsten Finanzkrise in den USA verbunden waren, meistern können und damit gezeigt, dass die Anfälligkeit des Landes für weltwirtschaftliche Schocks inzwischen gesunken ist (Foders 2010).

3 Brasiliens Erfahrungen mit der Einkommensverteilung: Sozialpolitik füllt ein Vakuum

Die Einkommensverteilung in Lateinamerika weicht wesentlich von den Erfahrungen in anderen Regionen ab. Das Einkommen ist auch heute noch stark ungleich verteilt, und zwar ungleicher als in allen anderen Regionen einschließlich Afrika. Einige Untersuchungen führen die Persistenz der Ungleichheit in der Region auf die ungleiche Verteilung der Eigentumsrechte an den Produktionsfaktoren und der Bildungschancen in der Kolonialzeit zurück (Hofman 2000). Andere

wiederum sehen eine Einkommensverteilung in Lateinamerika, die in dieser Zeit nicht ungleicher als in Nordeuropa war und die eng mit dem Wirtschaftswachstum verbunden war (Williamson 2010). So bemüht Williamson neue Daten und zeigt, dass der geschätzte Gini-Koeffizient im Zeitraum 1600-1780 von 35 auf 57 gestiegen sei, bevor er nach der Unabhängigkeit wieder auf durchschnittlich 46 gefallen sei, um im Zeitraum 1870-1920 seinen vorläufigen Höchstwert 62 zu erreichen (je höher der geschätzte Koeffizient, umso ungleicher ist das Einkommen verteilt). Der brasilianische Koeffizient lag in den 1870er Jahren bei 39,2, nahm zwischen 1880 und 1920 ebenfalls kräftig zu und stabilisierte sich bei 59,7 in den 1920er Jahren (Williamson 2010). Auffällig ist, dass in dem Untersuchungszeitraum die Ungleichheit in Lateinamerika vorwiegend in Perioden kräftigen Wachstums und vor allem nach der Unabhängigkeit zugenommen hat.

Angenommen, der empirische Zusammenhang zwischen Ungleichheit und Wachstum wäre robust, dann stellt sich die Frage, ob es, übertragen auf das 20. Jahrhundert, in dem Brasilien und andere lateinamerikanische Länder gegenüber den USA, Europa und Asien im Wachstum zurückgefallen sind, einen Zusammenhang zwischen der Wachstumsschwäche und der sehr ungleichen Einkommensverteilung gegeben hat. Auf diese Frage hat es in der Literatur bisher keine eindeutige Antwort gegeben. Bemerkenswert erscheint in diesem Kontext die Feststellung, dass wirtschaftspolitische Maßnahmen, die einem gezielten Abbau der ungleichen Einkommensverteilung dienen, im 20. Jahrhundert eher selten in Lateinamerika ergriffen wurden. Umso wichtiger dürfte aus diesem Grund die Erfahrung Brasiliens mit diesen Maßnahmen in der Zeit nach 1995 sein. Betrachtet man das Bruttoeinkommen pro Kopf einzelner Haushalte (Familien), einschließlich Transfereinkommen und vor Steuern, so ergeben sich zwei Unterperioden: 1995-2003 und 2003-2009. In der ersten nahm das Einkommen (zu Kaufkraftparitäten gerechnet) jährlich um 1,3%, in der zweiten um mehr als 7% zu, womit sich (kumuliert) eine Einkommenserhöhung von 70% bzw. eine durchschnittliche Wachstumsrate von 3,8% über den gesamten Zeitraum ergibt (Ferreira de Souza 2012).

Natürlich sind dieses Einkommen und dessen Zuwächse nicht gleich verteilt gewesen. Allerdings haben erstmals die unteren 20% der Bevölkerung in der Skala der Einkommensbezieher eine Zunahme erfahren, die mehr als doppelt so hoch ausgefallen ist als die der

höchsten 20%. Im Zuge des Breitenwachstums konnte die Armut in Brasilien deutlich verringert werden und zwar so, dass das Land die Millennium-Entwicklungsziele der Vereinten Nationen bereits 2007 anstatt erst 2015 erreichen konnte. Auch fiel der Gini-Koeffizient von 2001 (60) bis 2009 (54) um 9%. Gleichwohl ist die gegenwärtige Einkommensverteilung immer noch stark ungleich – etwa im Vergleich zu Europa; würde die obige Dynamik beibehalten, so dauerte es mehrere Dekaden, bis der Gini-Koeffizient auf das Niveau von 30 bis 35 gefallen ist. Eine ähnliche Entwicklung fand im Großen und Ganzen auch in anderen lateinamerikanischen Ländern in der ersten Dekade des neuen Jahrhunderts statt, wobei jedes Land seinen eigenen Weg gegangen ist. In Brasilien haben der Mindestlohn und drei Ausgabenkomponenten des staatlichen Haushalts dazu beigetragen: die Bildungsausgaben, die Rentenversicherung und die Sozialhilfe. Die Ausgaben machten 2006, das letzte Jahr, für das belastbare Zahlen verfügbar sind, fast 16% des Bruttoinlandsprodukts (BIP) bzw. fast die Hälfte der Steuereinnahmen aus. Die entscheidenden Rechte, die die Ansprüche auf staatliche Unterstützung verschiedener sozialer Gruppen begründen und die in späteren Gesetzen im Detail ausgestaltet wurden, fanden bereits Eingang in die Verfassung von 1988.

Der Bildungspolitik kommt als Instrument der Einkommenspolitik große Bedeutung zu, insbesondere in einem Land, in dem über Jahrzehnte die Hochschulen und nicht die allgemeinbildenden Schulen ausgebaut wurden. Seit Mitte der 1990er Jahre haben sich die Ausgaben für Bildung bei etwa 4-4,5% des BIP eingependelt. Die Schulbeteiligung erhöhte sich sowohl in der Primar- als auch in der Sekundarstufe und die Qualifikationsprofile der Berufstätigen verbesserten sich, womit für viele die Möglichkeit geschaffen wurde, ein höheres Einkommen zu erzielen. Obwohl das brasilianische Bildungssystem in den internationalen Studien nicht gut abschneidet, waren in den vergangenen zwei Dekaden Fortschritte möglich, die sich auch in besseren Ergebnissen bei den PISA-Studien (Programme for International Student Assessment) widerspiegeln. Auch der Mindestlohn spielt in Brasilien eine zentrale Rolle in der Einkommenspolitik. Einerseits wirkt er sich auf den Arbeitsmarkt aus und andererseits stellt er die Recheneinheit für eine Reihe von Sozialleistungen dar. Im Jahr 2009 haben ca. 11% der Beschäftigten den Mindestlohn bezogen und etwa 60% der Rentner erhielten Renten in dieser Höhe. Zudem richtet sich der *Benefício de Prestação Continuada* (BPC)

– eine Unterstützung für Personen über 65 Jahre oder mit Behinderungen – nach dem Mindestlohn. Der Mindestlohn nahm im Zeitraum 1995-2011 um jährlich 8% zu, als Kompensation für Inflation und Wachstum. Unklar ist, welche Auswirkungen der Mindestlohn auf den Arbeitsmarkt gehabt hat; in der Regel kann von einer Benachteiligung der Beschäftigten im informellen Sektor und von Niedrigqualifizierten ausgegangen werden.

Nicht zuletzt hat das Rentenversicherungssystem in Brasilien die Aufgabe, Altersarmut zu vermeiden. Erst seit der Verfassungsreform von 1988 werden neben den Beschäftigten im öffentlichen Dienst und im modernen privaten Sektor auch weitere soziale Gruppen, die zuvor ausgeschlossen waren, im System der sozialen Sicherung erfasst. Allerdings bestehen immer noch große Lücken bei den Beschäftigten des informellen Sektors sowohl in urbanen als auch in ländlichen Gebieten. Brasilien hat sich der Reformwelle der 1990er Jahre nicht angeschlossen, als mehrere Nachbarländer dem Vorbild Chiles gefolgt sind und eine private Rentenversicherung eingeführt haben. In Brasilien werden die Leistungen des Umlageverfahrens laufend an die Kassenlage angepasst; sowohl die Rentenkasse für den öffentlichen Dienst als auch die für den privaten Sektor sind seit vielen Jahren defizitär. Zusammen mit der demographischen Entwicklung, die sich in einer relativ rapiden Alterung der Bevölkerung niederschlägt, stellen die Defizite das größte Risiko für das System dar. Während die Einbeziehung von neuen sozialen Gruppen in die Rentenversicherung zu einer weniger ungleichen Einkommensverteilung beiträgt, sorgen die unverhältnismäßig hohen Pensionen im öffentlichen Dienst stets für eine Verschärfung der Einkommensunterschiede zwischen den Rentnern und damit für viel Konfliktstoff.

Im Rahmen der Transfereinkommen des Bundes für sozial Schwache sind der BPC (siehe oben) und das Programm *Bolsa Familia* zu erwähnen. Im Gegensatz zu *Bolsa Familia* stellt der BPC ein Verfassungsrecht dar. Diese Eigenschaft hat dem Instrument Unabhängigkeit vom politischen Prozess eingebracht. Zudem hat der BPC im Jahr 2012 etwa 0,55% des Bundeshaushalts ausgemacht und wurde von 3,4 Mio. Menschen genutzt. *Bolsa Familia* ist in der Öffentlichkeit weit bekannter als der BPC und wird nach Haushaltslage vergeben. 2010 gab es 12,8 Mio. Empfänger, die Zuwendungen in Höhe von 0,39% des BIP erhielten. Während die BPC-Empfänger mehr Geld erhalten als die *Bolsa Familia*-Empfänger, ist der Kreis

der Letzteren ungleich größer. Daraus folgt, dass der BPC eher als *Bolsa Familia* das Einkommen einer Familie nennenswert anheben kann. Bei *Bolsa Familia* kommt es für jede Familie darauf an, auch noch weitere Einkommensquellen zu besitzen. Bisherige Untersuchungen haben keine negativen Auswirkungen dieser Programme feststellen können (Ferreira de Souza 2012). Sie haben sich beide bei der Armutsverringerung in Brasilien bewährt. Diese Aussagen beziehen sich jedoch auf eine Zeit der makroökonomischen Stabilität mit hohem Wachstum, sozusagen optimale Rahmenbedingungen für sozialpolitische Maßnahmen. Eine offene Frage ist, ob beide Programme auch in Zukunft so effektiv sein können und ob nicht neue Instrumente entwickelt werden sollten, die gezielt auf jene sozialen Gruppen ausgerichtet werden müssen, die durch die existierenden Sicherheitsnetze durchgefallen sind.

2 Der rohe Stoff, aus dem der Fluch gestrickt ist

Brasilien bereitet sich zurzeit auf die Fußballweltmeisterschaft 2014 und auf die Ausrichtung des Konföderationen-Pokals 2013 vor. Als erstes südamerikanisches Land wird es 2016 zudem Gastgeber der Olympischen Spiele sein. Das Land rückt so für mehrere Jahre ins Bewusstsein der Weltöffentlichkeit und weckt große Erwartungen in der globalen Sportindustrie und in anderen Bereichen. Jedoch stehen die für die Ausrichtung der geplanten internationalen Sportereignisse notwendigen Infrastrukturinvestitionen im Land noch aus. In den kommenden Monaten könnten diese fehlenden Investitionen zu einer Belastung des Haushalts der brasilianischen Bundesregierung werden, die 2012 ohnehin mit einem Haushaltsdefizit von etwa 3% des BIP (optimistisches Szenario) zu kämpfen hat. Obwohl Brasilien über die höchsten Steuereinnahmen der Region (ca. 35% des BIP) verfügt, dürfte es schwierig werden, den Konflikt zu vermeiden, der sich an der Umwidmung von Mitteln entzünden könnte; viele Staatsausgaben sind (gesetzlich) festgelegt. Der Spielraum für neue budgetwirksame Aufgaben ist sehr eng; neue Ausgaben müssten mit einer höheren Neuverschuldung einhergehen.

Das brasilianische Wirtschaftswachstum wurde während der Finanzkrise 2008 / 2009 von einer expansiv angelegten Fiskalpolitik und einer zinssubventionierten Kreditvergabe durch die staatliche Entwicklungsbank BNDES getragen, eine antizyklische Politik, die

als Antwort auf die Krise vorgesehen war. Würde diese Politik auf Dauer weitergeführt, könnte sie gravierende Folgen für die öffentlichen Finanzen und die Preisstabilität haben. Das heißt: Nach der Krise sollte die Fiskalpolitik wieder restriktiver werden und neue Spielräume durch eine Senkung der Sozialausgaben schaffen. Vor allem der Teil der Rentenversicherung, der den öffentlichen Dienst betrifft, müsste auf mittlere Sicht nennenswert verringert werden. Die erheblichen Widerstände gegen die Rentenversicherungsreform kommen darin zum Ausdruck, dass sie seit mindestens 15 Jahren im brasilianischen Parlament ergebnislos beraten wird. Wollte man dem Konflikt mit den potentiellen Verlierern der Reform aus dem Weg gehen und eine Restrukturierung der Staatsausgaben vermeiden, bliebe die Option, die Brutto-Staatsverschuldung zu erhöhen. Letztere ist in den Jahren von 2000 bis 2010 von 85 auf 62% des BIP zwar gefallen, aber immer noch sehr hoch für ein Schwellenland. Neue Anleihen könnten in der einheimischen oder in einer Fremdwährung begeben werden, um einen Mittelbedarf zu decken, der auf 3-4% des BIP geschätzt wird (Velasco 2012). Da die Zinsen im Ausland (Europa, USA, Japan) zurzeit weit unter dem brasilianischen Niveau liegen, böten sich Fremdwährungsanleihen an. Das für 2012 und 2013 erwartete Defizit in der brasilianischen Leistungsbilanz (ca. 68 bzw. 80 Mrd. US\$; 4,8 bzw. 5,7% des BIP) (Mewes 2012) würde in diesem Fall in Höhe der möglichen Kapitalzuflüsse nach der erfolgreichen Platzierung der Anleihe auf dem internationalen Kapitalmarkt anschwellen. Entsprechend würde die Auslandsverschuldung zunehmen, die für 2012 auf 180% der Exporte geschätzt wird und die schon heute zu den höchsten in der Region zählt (Mewes 2012).

Anstatt die Staatsausgaben einzudämmen und zu restrukturieren, hat die Regierung vor dem Hintergrund des seit 2010 verlangsamten Wachstums 2011 und 2012 neue Konjunkturprogramme und subventionierte langfristige Kredite vom BNDES beschlossen, die alle letztlich den Haushalt belasten und zum makroökonomischen Risiko werden können. Damit steht sie vor dem Dilemma, einerseits Anreize für ein inflationsfreies Wachstum zu schaffen und andererseits das binnen- und außenwirtschaftliche Gleichgewicht der brasilianischen Volkswirtschaft zu bewahren. Gelänge es, die historische Leistung der Regierungen Cardoso und Lula da Silva fortzuführen, hätte Brasilien eine Chance, mit der Vergangenheit zu brechen und sich für einen Pfad zu entscheiden, der dem Land zu mehr Wohlstand und

internationalem Ansehen verhelfen kann. Erliegt die Regierung jedoch der Versuchung, den kurzsichtigen Populismus in den Mittelpunkt ihrer Politik zu rücken und die erreichte Stabilität aufs Spiel zu setzen, so ist zu befürchten, dass Brasiliens internationale Wettbewerbsfähigkeit bei Industriegütern einen Rückschlag erleidet und dass die Abhängigkeit des Landes von Rohstoff- und rohstoffintensiven Ausfuhren nach China und anderen asiatischen Ländern weiter zunehmen und sich verfestigen könnte (Whalley / Medianu 2010).

Ein solches Szenario sollte nach Möglichkeit vermieden werden, weil davon auszugehen ist, dass die Nachfrage nach Rohstoffen in Asien mit zunehmendem Pro-Kopf-Einkommen rückläufig sein wird. Daher könnte Brasilien eines Tages ohne Absatzmarkt für seine Rohstoffe dastehen. Vielleicht wäre es angezeigt, dem Rat Paulo Coelho (Coelho 2008) zu folgen und an dem von den Vorgängerregierungen eingeschlagenen Weg der makroökonomischen Stabilität festzuhalten, die Wettbewerbs- und Innovationsfähigkeit des Industriesektors zu stärken und andere mögliche Entwicklungswege, die zwangsläufig zurück in die Vergangenheit führten, endgültig aufzugeben.

Literaturverzeichnis

- Cardoso, Eliana / Fishlow, Albert (1989): *Latin American Development 1950-1980*, Cambridge: National Bureau of Economic Research (Working Paper 3161).
- Cardoso, Eliana / Kuhl Teles, Vladimir (2010): "A Brief History of Brazil's Growth", in: Mello, Luis de (Hrsg.): *Growth and Sustainability in Brazil, China, India, Indonesia and South Africa*, Paris: OECD, S. 19-50.
- Coelho, Paulo (¹2008): *Brida*, Zürich: Diogenes.
- Ferreira de Souza, Pedro H. G. (2012): *Poverty, Inequality and Social Policies in Brazil, 1995-2009*, Brasilia: International Policy Centre for Inclusive Growth, UNDP (Working Paper 87).
- Foders, Federico (1987): *Handelspolitik und weltwirtschaftliche Integration von Entwicklungsländern. Das Beispiel Argentiniens, Brasiliens und Jamaikas*, München: Weltforum.
- Foders, Federico (2001): "Latin America: The Long and Winding Road to Growth", in: *World Economics* 2, Nr. 2, S. 143-162.
- Foders, Federico (2002): "Die ökonomische und wirtschaftspolitische Entwicklung Lateinamerikas nach dem Zweiten Weltkrieg", in: Zippel, Wulfdieter (Hrsg.): *Die Beziehungen zwischen der EU und den Mercosur-Staaten*, Baden-Baden: Nomos, S. 9-44.

- Foders, Federico (2010): "Befinden sich die Währungen in einem Abwertungswettlauf?", in: *Orientierungen zur Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik* 126, S. 32-35.
- Hofman, André A. (2000): *The Economic Development of Latin America in the Twentieth Century*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Mewes, Heinz (2012): *Lateinamerika Finanzmarkt-Monitor*. Siek (<<http://www.latamconsult.de/index.php>>; 22.07.2012).
- Velasco, Andres (2012): "Brazil, Country of the Future No More?", in: *Project Syndicate*, 28 February.
- Whalley, John / Medianu, Dana (2010): *The Deepening China-Brazil Economic Relationship*, München: CESifo (Working Paper 3289).
- Williamson, Jeffrey G. (2010): *Latin American Growth-Inequality Trade-Offs: The Impact of Insurgence and Independence*, Cambridge: National Bureau of Economic Research (Working Paper 15680).

Portugal

Anne Begeat-Neuschäfer (Aachen)

Camilo Castelo Branco: *Mysterios de Lisboa*

Der dreibändige Episodenroman von Camilo Castelo Branco, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurde (Porto 1854) und bis vor Kurzem gedruckt nur in fotostatischer Reproduktion zugänglich, war lange zu Unrecht als literarisches Dokument vergessen. Erst 2010 wurde er durch die gleichnamige Verfilmung des kürzlich verstorbenen – ursprünglich chilenischen – Regisseurs Raúl Ruiz aus seinem Dornröschenschlaf geweckt und ist mittlerweile für die Literaturrezeption wiederentdeckt worden.

Eine solche Annäherung an das Werk ist mit der nachfolgenden Darstellung beabsichtigt.

Der Titel spielt auf Eugène Sues berühmten Feuilletonroman *Les Mystères de Paris* an, der zwischen Juni 1842 und Oktober 1843 im Pariser *Journal des Débats* in Fortsetzungen erschien und seinen Autor bekannt und erfolgreich machte. Eugène Sue hat in seinem Roman auf ein eigenes Vorwort oder eine Einführung verzichtet und integriert diese in das erste Kapitel unter dem Titel *Le tapis-franc*; er bedient sich eines allwissenden Erzählers, der in der dritten Person berichtet, jedoch den Leser durch zahlreiche Anreden und durch (bisweilen belehrende) Digressionen in das Erzählgeschehen einzubinden sucht. So kündigt der Erzähler dem Leser einleitend Erkundungen an, die diesem an einem unbekannten oder unverständlichen Sprachgebrauch auffallen:

Un tapis-franc, en argot de vol de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.

Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un ogre, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne: forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent. [...]

Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes; s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais (Sue 2009: 35).

Das Schaudern, das dem Leser durch die Ankündigung grässlicher Szenen und Begegnungen in Aussicht gestellt wird, ist deshalb ein wohliges, weil der Leser sich in materieller wie auch moralischer Sicherheit vor diesen Abgründen weiß. In Empathie mit den Opfern

wird er ein unbezähmbares Verlangen nach Gerechtigkeit empfinden und sich mit dem Helden des Geschehens, Seine Königliche Hoheit, Rudolph von Gerolstein, identifizieren. Dem Motiv des sozialen Geheimnisses und der Revanche niederer Abkunft wird in der Figur der *Goualeuse*, genannt "Fleur-de-Marie", Genüge getan, die zu Beginn des Romans als elternlos aufgewachsene, kindlich anrührende Prostituierte geschildert wird und sich als Tochter des Fürsten enthüllt. Themen, die bisher keinen Eingang in die Literatur fanden wie die Darstellung der sozialen Problematik am Beispiel der unteren Schichten, wecken beim Leser Rührung und Mitleid, appellieren an sein soziales Engagement und führen dazu, dass der volkstümliche Feuilletonroman bei Sue schließlich und unter nicht unbeträchtlicher Mitwirkung durch die Leser, die auf die wöchentlich veröffentlichten Episoden lebhaft reagieren, einen sozialen Aufruf formuliert. Demnach ist das soziale Unrecht durch geeignete Führungspersönlichkeiten zu beseitigen und zu rächen, ein Topos, den Alexandre Dumas in seinem Roman *Le Comte de Montecristo* ausgestaltet und an seine Grenzen führt.

Die ursprüngliche Form der Veröffentlichung in einzelnen wöchentlichen Artikeln ist auch dem Buch *Les Mystères de Paris* noch anzumerken und führt durch das Aneinanderreihen der Episoden und der konsequenten Unterbrechung des Spannungsbogens zu einem "aufschiebenden" Lesen, das den Leser einbindet und seine Mitarbeit in der Ausgestaltung der Episoden fordert. Es entsteht dadurch ein vielstimmiger "Lückentext", in dem der Leser die Orientierung im Handlungsgeflecht zu verlieren droht, wenn er nicht aktiv mitarbeitet. Nach Umberto Eco zielt dieses Schreiben im Nichtsagen der Lücken auf einen "Modell-Leser" ab: Der Text birgt in sich Leerstellen, die an die bildliche wie sprachliche Vorstellungskraft des Lesers appellieren und ihn dadurch in die Gestaltung des Erinnerten als Erzähltes einbeziehen.

"Nicht-Gesagt" bedeutet, dass es sich an der Oberfläche, auf der Ebene des Ausdrucks manifestiert; und doch ist es gerade dieses Nicht-Gesagte, das auf der Aktualisierungsebene des Inhalts aktualisiert werden muss. Zu diesem Zweck bedarf es bei einem Text – entschiedener als bei jeder anderen Nachricht – der aktiven und bewusst kooperativen Schritte des Lesers (Eco 1990: 62).

Lücken und Leerstellen im Erzähltext sind demnach Teil der Strategie des Autors, einen idealen Leser anzusprechen, weil der er-

zählte Text aus sich selbst heraus “träge”, unvollendet bleibt, wenn er sich nicht in der Rezeption der Lektüre füllt, wenn er nicht “verstanden” wird:

Der Text ist also mit Leerstellen durchsetzt, mit Zwischenräumen, die ausgefüllt werden müssen; und wer den Text sendet, geht davon aus, dass jene auch ausgefüllt werden. Er lässt sie aus zwei Gründen leer. [...] Ein Text [ist] ein Träger (oder ökonomischer) Mechanismus [...]. Ein Text will, dass ihm jemand dazu verhilft zu funktionieren (Eco 1990: 63-64).

Castelo Branco schließt in der Erzählform seines Romans an Sues Technik der Leerstellen an, aber das “Nicht-Gesagte” bezieht sich für ihn nicht allein auf den Spannungsbogen der Handlung, sondern auch auf das Unbewusste seiner Protagonisten. In seinem Roman bedingt allein die Anspielung im Titel die erste naive Annäherung des Lesers an den portugiesischen Text, weckt sein Interesse unter den Vorzeichen einer spannungsreichen Lektüre und lässt ihn einen moralisch positiv ausgewiesenen Protagonisten als Führer in die Geheimnisse einer unbekannten Welt erwarten. Jedoch wird die spontane Lesererwartung auf eine fortlaufende Erzählung mit kontinuierlichem Spannungsbogen auf den ersten Seiten der *Mysterios de Lisboa* sofort durchkreuzt. Vor den Beginn seiner Erzählung nämlich hat Camilo Castelo Branco unter dem Titel *Prevenções* einen Vorspann gestellt, der in zwei Teile gegliedert ist. Die erste Seite ist im Stile eines Vorwortes gehalten, in dem der Autor sein Vorhaben erläutert und sich auf literarische Vorgänger bezieht. Diese einleitenden theoretischen Äußerungen brechen mit den Erwartungen an eine bereits etablierte Gattung, die durch die Formulierung des Titels zuvor geweckt wurden. Hier heißt es:

Tentar fazer um romance é um desejo innocente. Baptisal-o com um título pomposo é um pretexto ridiculo. Apanhar uma nomenclatura, estafada e velha, insculpil-a no frontispicio de um livro, e ficar orgulhoso de ter um padrinho original, isso, meus caros leitores, é uma patranha de que eu não sou capaz (Castela Branco 1878a: 7).

Rhetorisch ist die Warnung an den Leser als eine Klimax aufgebaut, die in einer entlarvenden Assonanz gipfelt (*padrinho* – *patranha*). Auf der Aussage liegt durch die rhetorische Verstärkung ein besonderes Gewicht. *Padrinho* (Pate) und *patranha* (Lügenmärchen) evozieren zwar nicht etymologisch, aber im Gleichklang über ihre Bedeutung hinaus das Wortfeld der Vaterschaft (*paternidade*) und deuten damit sowohl auf das eigentliche Thema des Romans wie

auch metaliterarisch auf den Stellenwert von Wahrheit in der Fiktion. Eine falsche Vaterschaft oder der Versuch, sich mit einem Erzähltext eine Originalität anmaßen zu wollen, die einem anderen zusteht, ist ein Lügenmärchen, ein Betrug, zu dem sich der Autor im Zeichen der Aufrichtigkeit außerstande sieht. Zugleich ist das – rhetorisch gesehen – eine Formel der *captatio benevolentiae*. Metaliterarisch geht es Castelo Branco weder um Märchen noch um naturalistische Milieuschilderung, sondern um eine *Mimesis* gesellschaftlichen und individuellen Lebens, die wahrhaftige Erkenntnisse literarisch darstellen will.

Die vom Leser gehegten Erwartungen an *Mysterios de Lisboa* entsprechen also nicht dem tatsächlich vom Autor geschriebenen Text; für einen solchen Roman weist er die Vaterschaft von sich: “Este romance não é meu filho, nem meu afilhado” (Castelo Branco 1878: 7). Nicht die sterile Nachahmung eines Erfolgsautors und der Versuch, die Unterwelt Lissabons zu schildern, sind für Castelo Branco Ziel seines literarischen Schreibens. Seine Kenntnis der Lissabonner Unterwelt wäre nicht ausreichend und seine Erfindungen würden ihm nicht geglaubt, da er selbst von einer Gesellschaft ausging, die keine Geheimnisse hat:

Se eu me visse assaltado pela tentação de escrever a vida occulta de Lisboa, não era capaz de alinhar dois capítulos com geito. O que eu conheço de Lisboa são os relevos, que se destacam nos quadros de todas as populações, com fôro de cidades é de villas. Isso não vale a honrado romance. Recursos de imaginação, se os eu tivera, não viria consumil-os aqui em uma tarefa ingloria. E, sem esses recursos, pareceu-me sempre impossivel escrever os mysterios de uma terra, que não tem nenhuns, e, inventados, ninguém os crê (Castelo Branco 1878a: 7).

Die vehemente Ablehnung, Sue nachzueifern, lässt den Ehrgeiz des literarischen Entwurfs nur umso deutlicher hervortreten. Der Autor täuschte sich doppelt, wie er freimütig bekennt, sowohl in der eigenen naiven Wahrnehmung der portugiesischen Gesellschaft, von der er glaubte, dass sie von Abgründen frei sei, wie auch der seiner persönlichen Fähigkeiten als Autor:

Cuidei que os horizontes do mundo phantastico se fechavam nos Pyreneus, e que não podia ser-se peninsular e romancista, que não podia ser-se romancista sem ter nascido Cooper ou [sic!] Sue (Castelo Branco 1878a: 7).

Auch Sue nennt Cooper als literarisches Vorbild für die Darstellung von “sauvages peuplades [...] bien peintes” (Sue 2009: 35). Im

Gegensatz zu Cooper zielt Sue jedoch mit der Schilderung der Pariser Unterwelt nicht auf die Darstellung der fernen Wilden, sondern auf die Beschreibung von unbekannten Barbaren in der unmittelbaren Umgebung, von “tribus barbares, que leurs habitudes sanguinaires rejetaient si loin de la civilisation” (Sue 2009: 35). Diesen Ansatz Sues führt Castelo Branco weiter und spitzt ihn zu. Ihm geht es um die Darstellung der Barbarei inmitten der vertrauten besseren, bürgerlichen wie aristokratischen Gesellschaft, die unter der Maske von Lüge und Betrug den Anschein zivilisierten Umgangs zu wahren sucht. Der gleichsam kindliche Glaube des Autors “na terra dos homens verdadeiros” (Castelo Branco 1878a: 7), den auch der elternlose João zu Beginn des Romans hegt, spielt auf den von Rousseau entwickelten Gegensatz Zivilisation – Reinheit der Natur an, unter dessen Diktum er die Romane von Honoré d’Urfès *Astrée* bis zu Lamartines *Jocelyn* als Lügenmärchen bezeichnet. Nun, da er selbst Literatur schreibt, wird der “bedächtige Leser” fürchten, sich auch mit Castelo Brancos Schreiben in einem Kreis von Lügen zu bewegen: “Por consequencia, diz o circumspecto leitor, vou-me preparando para andar á roda em um sarilho de mentiras” (Castelo Branco 1878a: 7). Mit dieser Leseranrede und der impliziten Aufforderung, zwischen *mentira* und *verdade* zu unterscheiden, schließt der theoretische Teil der Vorrede.

Im zweiten und ausführlicheren Teil tritt übergangslos ein Ich-Erzähler auf den Plan, der in der Form des erlebten Dialogs die Begegnung mit einem geheimnisvollen Unbekannten in Brasilien schildert, dessen Biografie er nachfolgend nach dem Willen des Verstorbenen aus den ihm überlassenen Aufzeichnungen veröffentlicht. Die Fiktion eines Herausgebers, dem eigentümliche Umstände ein Manuskript in die Hände gespielt haben, ist ein seit der Romantik häufig genutzter literarischer Kunstgriff – so bei Goethes *Werther*, Nervals *Filles du feu* oder Juan Valeras *Pepita Jiménez* –, um die Erzählperspektive des Erzählers durch die des Herausgebers zu erweitern und um das Unwahrscheinliche wahrscheinlich oder zumindest glaubhaft zu machen. Castelo Branco bedient sich gleichfalls dieser Technik und stellt damit bereits einleitend in Abgrenzung zu Eugène Sue eine Erzählperspektive her, die ihren Ausgang von einem durch den Herausgeber authentisierten Lebensbericht nimmt. Prägnanter könnte die Grenzziehung zu Cooper und Sue nicht erfolgen: In der literarischen Fiktion geht es dem Autor um die Aufdeckung der *mysterios*,

die sich um die Herkunft des Protagonisten ranken und als Zeugnis der in der Gesellschaft erfahrenen Barbarei lässt er den Protagonisten sein Schicksal selbst erzählen. Dies lenkt den Blick zunächst weg von der Wahrnehmung gesellschaftlicher Phänomene im Sinne von Milieustudien, die Sue seinem Lesepublikum bietet und es versagt dem Leser die Evasion in ferne Welten unbekannter Wilder. Castelo Branco erzählt im Wesentlichen und ausgehend von seinem Protagonisten individuelle Schicksale. In der Schilderung der Begegnung mit dem "geheimnisvollen" namenlosen Unbekannten beleuchtet der Ich-Erzähler den Begriff des *mysterio* in einer Weise, die mit den Lesererwartungen nach dem intertextuellen Verweis auf Sue bricht: "continuei a sentir-me captivo d'aquelle homem, cada vez mais misterioso" (Castelo Branco 1878a: 9). Als *mystères* werden hier nicht mehr die dunklen Seiten der Pariser Unterwelt verstanden, sondern damit sind die weißen Flecken im Lebenslauf eines Individuums gemeint. Die Spannung des Erzählgeschehens beruht nicht mehr auf Erkundungen der Abgründe einer modernen Großstadt, sondern auf der Entschlüsselung des Geheimnisses der Identität und damit der sozialen Zugehörigkeit und der gesellschaftlichen Ausgrenzung. Die Technik der Entschlüsselung wird im Verlauf der einzelnen Erzählepisoden über den Protagonisten João – eigentlich Pedro da Silva – hinaus auf weitere Personen des Geschehens ausgedehnt, wie seinen Mentor Padre Diniz, der mit weltlichem Namen Sebastião de Mello heißt, den in den Kolonien zu Reichtum gelangten Bauern, der João ursprünglich töten sollte, nach seiner Rückkehr in Lissabon unter dem Namen Alberto de Magalhães auftritt und zum Gönner des jungen Mannes wird, sowie die rachsüchtige Duqueza de Cliton, die sich als Elisa de Montfort entpuppt und von João geliebt wird. Bei ihnen allen werden überraschende und unerwartete Aspekte des Charakters und der Lebensumstände enthüllt, allein Joãos Mutter Angela da Lima stellt mit ihrem eindeutig positiven, engelsgleichen Charakter eine Ausnahme dar und erinnert an Sues Vorlage. Auch der Wechsel des Ortes – von Portugal nach Brasilien – erfolgt an dieser Stelle der Einführung nicht zufällig: Die Fokussierung auf eine europäische Großstadt ist aufgehoben, ihre zentrale Bedeutung rückt durch die Öffnung auf die Neue Welt an die Peripherie, während der portugiesischen Sprache über Europa hinaus ein größerer Geltungsbereich zugewiesen wird.

Aus dem Vergleich der beiden Romananfänge von Sue und Castelo Branco ergeben sich entscheidende Verschiebungen: Die Bedeutung von *mystère* verschiebt sich beim portugiesischen Autor von unbekannten Zonen und eigentümlichen Milieus in der Stadt zu bisher unbewussten Abgründen der Seele, die der Protagonist bei sich selbst und bei anderen analysiert. Er entdeckt, ohne sie als solche zu bezeichnen, Traumatisierungen in ihren Auswirkungen auf das weitere Leben. Daraus folgt auch ein anders bestimmter Begriff der *providence*, die bei Sue im Wesentlichen mit den rächenden und ausgleichenden Eingriffen der Königlichen Hoheit Rudolph von Gerolstein gleichgesetzt wird, während sie als *providencia* im Portugiesischen im Rückgriff auf die Antike ein zunächst blindes Verhängnis darstellt und dann zu einer über der menschlichen Welt stehenden Macht wird, die Erkenntnis bewirkt. Castelo Branco löst das Romangeschehen aus seiner engen Bindung an Paris als Inbegriff der Großstadt des 19. Jahrhunderts und verlagert das Geschehen nach Portugal. Dort stehen die Schauplätze in Lissabon im Mittelpunkt, an denen gesellschaftliche Ereignisse stattfinden wie das Teatro San Carlo oder der Club. Über Lissabon hinaus werden andere europäische und außereuropäische Städte wie Rom, Paris, Venedig und Rio de Janeiro zum Ort der Handlung, zentrale Episoden spielen auf dem Land, in einer Villa oder einem Kloster. Der Standort des Protagonisten ist an der Peripherie der Stadt – wie er sich auch an der Peripherie der Gesellschaft findet und Lissabon wird, von Paris aus gesehen, marginal und nicht als Zentrum literarischen Schreibens wahrgenommen, wie der Autor einleitend festgestellt hatte: “Cuidei que os horizontes do mundo phantastico se fechavam nos Pyreneus, e que não podia ser-se peninsular e romancista” (Castelo Branco 1878a: 7).

Im Anschluss an *Prevenções* beginnt der Roman *in medias res*, weil er mit dem ersten Satz den Protagonisten, der zugleich der Ich-Erzähler ist, vorstellt und sein zentrales Anliegen präsentiert, sich Klarheit über seine unbekannte Herkunft zu verschaffen. Die Suche des jugendlichen Protagonisten nach seinen Ursprüngen dauert sein Leben an und bildet die zeitliche Achse des Romangeschehens, mit der auch die ausführlichen Nebenepisoden verbunden sind. Sie ist unabdingbar, weil sie in gesellschaftlicher Hinsicht einen Makel darstellt. Die Verhältnisse, in denen der Junge lebt, sind ungeklärt und ambivalent: Für ihn trägt ein Priester Sorge, der sein Vater sein könnte und dieser wiederum lebt mit einer Frau zusammen, die sich

als seine Schwester ausgibt. Die Tugendhaftigkeit, die dem Priester zuerkannt wird – “parecia um homem muito virtuoso” (Castelo Branco 1878a: 13) –, steht im Kontext der Unklarheit der familiären Bindungen und kontrastiert mit dem möglichen Faktum eines unehe-lichen Sohnes und einer illegitimen ehelichen Gemeinschaft, sodass die begrenzte Wahrnehmung der bestehenden gesellschaftlichen und sozialen Verbindungen durch den Protagonisten vom ersten Satz des Romans an hervorgehoben wird. Alle künftigen Elemente des Erkennens und Verstehens der Zusammenhänge sind damit unter ein doppeltes Präjudiz gestellt, das der Unzulänglichkeit der wahrgenommenen Perspektive und das der Vorläufigkeit, weil die Aufdeckung weiterer Zusammenhänge im Verlauf des Erzählgeschehens zur Revision des bisher Angenommenen führen können...

Era eu um rapaz de quatorze annos, e não sabia quem era.
Vivia na companhia de um padre, e de uma senhora, que diziam ser irmã do padre, e de vinte rapazes, que eram meus condiscipulos.
D’estes, algum mais cultivado em conhecimentos do mundo, pergunta va-me se eu era filho do padre. E eu não sabia responder-lhe.
Ora este padre parecia um homem muito virtuoso; mas nem por isso seria extraordinario eu ser seu filho (Castelo Branco 1878a: 13).

Der Standort des Ich-Erzählers wird bestimmt durch seinen Blick von außen auf die Schulgemeinschaft, in der er lebt und die ihn aufgrund seiner ungeklärten geheimnisvollen Herkunft ausschließt. Dieser Standort ist konstitutiv für seine Nichtzugehörigkeit zu allen Kreisen, in denen er sich im Verlauf seines Lebens bewegt. Es bleibt dem Leser überlassen, die Lücke der Herkunft João’s spekulativ zu füllen, indem er entweder selbst die einzelnen Episoden familiärer Verbindungen zusammenfügt oder aber sich schließlich den Überlegungen des Protagonisten anzuschließen und die Vaterschaft Padre Diniz für die wahrscheinlichste zu halten, weil dieser ihn niemals nach seiner Abkunft befragt:

Acho nobre a independencia deste homem! Nunca me perguntou quem eu era, e em toda a parte onde estive a primeira pergunta que me fizeram era um insulto ao segredo da minha existencia (Castelo Branco 1854: 353).

Im Sinne Umberto Ecos “nicht-gesagt” sind in Castelo Brancos Roman also nicht nur die Leerstellen der Handlung, die der aktive und kooperierende “Modell-Leser” zu ergänzen hat, sondern auch die verdrängten, halbbewussten, ambivalenten Empfindungen und Wahrnehmungen des aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Prota-

gonisten. Castelo Brancos Modernität und seine Aktualität liegt in seinem Schreiben, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts Raum schafft für den heutigen Leser, um seinen Protagonisten als eine komplexe verletzte und gefährdete Persönlichkeit in ihrer Wahrheit und in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit wahrzunehmen.

Literaturverzeichnis

- Castelo Branco, Camilo (1878a): *Mysterios de Lisboa*, Vol. I, fotostatischer Nachdruck. Charleston: Bibliobazaar.
- Castelo Branco, Camilo (1878b): *Mysterios de Lisboa*, Vol. II, fotostatischer Nachdruck, Charleston: Bibliobazaar.
- Castelo Branco, Camilo (1854): *Mysterios de Lisboa*, Vol. III, fotostatischer Nachdruck, Charleston: Nabu Press.
- Eco, Umberto (1990): "Der Modell-Leser", in: Eco, Umberto: *Lector in fabula*, München: dtv, S. 61-82.
- Sue, Eugène (2009): *Les Mystères de Paris*, Paris: Gallimard.

Alexandre Martins (Köln)

**Pessoa *cantado* – der portugiesische Modernist
als fiktiver Liedtexter. Eine Bilanz**

Im Rahmen seiner Untersuchungen zur Poesie der *Presença* (*Folha de Arte e Crítica*, 1927-1940) hat sich Helmut Siepmann auch mit der ersten unmittelbaren Rezeption des Pessoa'schen Werkes beschäftigt (Siepmann 1977: 1, 15). Für eine Publikation im Rahmen der Frankfurter Buchmesse gab Siepmann einen Überblick über die Einzigartigkeit des Phänomens des portugiesischen Modernismus (Siepmann 1997: 75-78). Ein nicht unerheblicher Teil des Interesses an Fernando Pessoa (1888-1935), das der Autor dieses Artikels pflegt, entspringt nicht zuletzt dem Besuch von Veranstaltungen¹ und der Lektüre von Texten Helmut Siepmanns.

Pessoa ist – neben seiner Bedeutung als zentrale Persönlichkeit des *Orpheu*-Modernismus – bis heute auch intermedial sehr präsent. Der portugiesische Regisseur João Botelho verfilmte zweimal Teile seines Werkes: *Conversa acabada* von 1982 basiert auf dem Briefwechsel zwischen Pessoa und Mário de Sá-Caneiro, während Botelho kürzlich mit *Filme do Desassossego* (2010) das *Buch der Unruhe* (1982) filmisch umsetzte. Aber gerade die Vertonungen von Pessos Lyrik sind inzwischen ein Bestandteil der musikalischen Entwicklungen in Portugal und Brasilien.

Das Verhältnis zwischen dem Werk Pessos und der Kunstform Musik lässt sich hauptsächlich aus zwei Perspektiven betrachten. Zunächst gibt es essayistische und künstlerische Beschäftigungen mit Aspekten der Musikalität, wie diese in Pessos ortho- und heteronymen Schriften nachzuweisen sind. Posthum erweitert sich diese Relation um die Vertonung der Poesie Fernando Pessos in den letzten sieben Jahrzehnten als intermedialer Rückgriff. Über diesen Aspekt wird der vorliegende Beitrag einen exemplarischen Überblick geben und die zugrunde liegende intermediale Dynamik vertonter Lyrik einordnen.

Das Konzept musikalischer Lyrik umfasst sowohl Fälle, bei denen Musik und Text als Wechselwirkung bzw. in relativer zeitlicher

¹ Insbesondere Siepmanns Vortrag "Auffälligkeiten bei der Beschäftigung mit der portugiesischen Literaturgeschichte" vom 19.07.2004 an der Universität zu Köln.

Nähe entstehen (etwa das Lied eines Liedermachers), als auch nachträgliche Vertonungen, bei denen zwischen Dichter und Komponist weder eine Identität noch ein direkter Zusammenhang bestehen (dem Kunstlied). Im letztgenannten Fall ist musikalisch gestaltete Dichtung also ein ursprünglich nicht intendierter akustischer Medienwechsel (Danuser 2004: 16; Seiler 2009: 473-474). Aus Sicht der Kunstform Musik deutet die Vertonung also gleichzeitig auf ein internes und externes Feld. Die Selbstreflexivität besteht darin, dass die üblichen Liedangaben zur Autorschaft extern auf ein Gedicht verweisen, das zugleich intern über dessen Musikalität verbunden ist. Dadurch ergibt sich als erster Schritt die Untersuchung, welche Rolle Musik und Musikalität im Werk des vertonten Dichters spielen. Anschließend erfolgt ein exemplarischer Überblick über die Vertonungen und eine Einordnung zur Reziprozität zwischen den beiden Ebenen Text und Musikgenre.

1 Wie musisch ist ein Dichter? Die Musik in Pessoa's Werk

In einem recht frühen, auf 1913 datierten Textfragment vertritt Fernando Pessoa diese These:

A poesia é a emoção expressa em ritmo através do pensamento, como a música é essa mesma expressão, mas directa, sem o intermédio da ideia. Musicar um poema é acentuar-lhe a emoção, reforçando-lhe o ritmo (Pessoa 1966: 73).

Einerseits beschreibt er damit einen Prozess des Ausdrucks, den die Poesie und die Musik gemein hätten. Während aber der poetische Gefühlsausdruck durch das Denken gefiltert bzw. objektiviert werde, sei die "emotionale Expression" der Musik unmittelbar. Andererseits verweist er damit auf die ursprüngliche Einheit beider Kunstformen, welche die Vertonung von Poesie in gewisser Weise wiederherstellen würde, und zwar zugunsten des emotiven Felds.

Bei den weiteren Gedanken dieser Art, die es in großer Zahl gibt, fällt auf, dass Pessoa das Thema Musik hauptsächlich kontrastiv erfasst, das heißt im Abgleich mit anderen Künsten, besonders der Literatur. Um 1915, als die Bewegung des Modernismus mit der ersten *Orpheu*-Ausgabe an die Öffentlichkeit gelangte, verfasste der Essayist und Dichter einen programmatischen Text zum Ästhetikbegriff. Dort postulierte er:

Toda a poesia lírica tem, ou deve ter, uma música própria [...]. — A arte que poetas líricos, às vezes instintivos de todo, têm, é uma composição musical. Uma poesia (lírica ou outra) exige intérprete, como uma partitura [...] (Pessoa 1966: 74).

Stets stellt Pessoa die Poesie als musikalische Form dar; der Dichter sei instinktiv ein Komponist. Die Musikalität steht hier als qualitatives Kriterium der Poesie im Vordergrund, wie auch ein Auszug aus einem deutlich später entstandenen und kunsttheoretischen Text zeigt:

A poesia é [...] a prosa feita música, ou a prosa cantada; o artifício da música é conjugado com a naturalidade da palavra. [...] O verso é a prosa artificial, o discurso disposto musicalmente (Pessoa 1966: 75).

Auch in Pessos Dichtung sind Musik, Musikalität und damit verwandte Aspekte reichlich vertreten. Ein Gedicht seines kosmopolitischsten Heteronyms Álvaro de Campos aus dem Juli 1934 vermittelt eine spontane Reflexion des lyrischen Ichs über die Musik. *A música, sim a música...* ist mehr noch eine zeitweise manische Reaktion auf Klangeindrücke, die bestimmte Empfindungen und Erinnerungen hervorrufen:

A música, sim a música...
A música, sim a música...
Piano banal do outro andar.
A música em todo o caso, a música...
Aquilo que vem buscar o choro imanente
De toda a criatura humana
Aquilo que vem torturar a calma
Com o desejo duma calma melhor...
A música... Um piano lá em cima
Com alguém que o toca mal.
Mas é música...
Ah quantas infâncias tive!
Quantas boas mágoas?,
A música...
Quantas mais boas mágoas!
Sempre a música...
O pobre piano tocado por quem não sabe tocar.
Mas apesar de tudo é música.
Ah, lá consegui uma música seguida —
Uma melodia racional —
Racional, meu Deus!
Como se alguma coisa fosse racional!
Que novas paisagens de um piano mal tocado?
A música!... A música...! (Pessoa 1993: 190).

Ein anderes, auch durch die Darbietung der Fado-Sängerin Mari-za einer breiteren Öffentlichkeit bekanntes Gedicht, *Há uma música do povo* (CD *Transparente*, 2005), wurde Ende 1928 verfasst und zählt zur bis Mitte der 1950er Jahre unveröffentlichten Poesie. Es handelt sich auch formal betrachtet um einen liedhaften lyrischen Text von fünf Vierzeilern in siebensilbiger *redondilha maior*. Mehr noch als die im Titel evozierte Befassung mit einer Liedform, die dem Volk gehöre,² resümiert das Gedicht die Wirkung dieser Musik auf das lyrische Ich. Dabei verdichtet sich die Botschaft, dass diese spezielle Musik *die* Ausdrucksform der *saudade* sei:

Há uma música do povo
 Há uma música do povo,
 Nem sei dizer se é um fado —
 Que ouvindo-a há um chiste novo
 No ser que tenho guardado...
 Ouvindo-a sou quem seria
 Se desejar fosse ser...
 É uma simples melodia
 Das que se aprendem a viver...
 E ouço-a embalado e sozinho...
 É essa mesma que eu quis...
 Perdi a fé e o caminho...
 Quem não fui é que é feliz.
 Mas é tão consoladora
 A vaga e triste canção...
 Que a minha alma já não chora
 Nem eu tenho coração...
 Se uma emoção estrangeira,
 Um erro de sonho ido...
 Canto de qualquer maneira
 E acaba com um sentido! (Pessoa 1956: 102).

Im elften Teil (1930) von Alberto Caeiros *Guardador de Rebanhos* steht der Kontrast von Kunstmusik und der Authentizität des auditiven Naturerlebnisses im Mittelpunkt:

2 Demnach ist *música do povo* nicht mit *música popular*, also “volkstümliche Musik“ gleichzusetzen, sondern steht für ein Lied, das sich das Volk zu eigen macht.

XI

Aquela senhora tem um piano
Que é agradável mas não é o correr dos rios
Nem o murmúrio que as árvores fazem...
Para que é preciso ter um piano?
O melhor é ter ouvidos
E amar a Natureza (Pessoa 1946: 41).

Wenn von einem musischen Diskurs in Pessogas Werk gesprochen werden kann, dann dominiert sicher eine Position, die auch im orthonymen Gedicht *Pobre velha música!* durchscheint. Die Emotionen, die das Hören einer bestimmten Musik beim lyrischen Ich evoziert, sind nicht deswegen stark, weil sie konkrete Erinnerungen wecken, sondern ganz im Gegenteil weil trotz des intensiven Gefühls der Bezug höchst diffus bleibt:

Pobre velha música!
Pobre velha música!
Não sei porque agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.
Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.
Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora (Pessoa 1942: 96).

Anders als bei dem brasilianischen Modernisten Mário de Andrade (1893-1945), der sich programmatisch mit der popularmusikalischen Entwicklung seines Landes beschäftigte, blieb Pessoa bei seinen fragmentarischen Ansätzen und folgt der Inspiration eines poetisch-musikalischen Ideals. Es ist nicht bekannt, dass Pessoa jemals ein Musikinstrument beherrscht oder zumindest erlernt hätte. Die Frage, ob und wie er in diesem Sinne musisch war, ist also nicht zu klären. Abseits dieser künstlerischen Praxis dürfte aber sein intellektueller Zugang zum musikalischen Phänomen – mit stets poetischer Blickrichtung – unstrittig sein.

2 Vertonungen und mit Musik untermalte Rezitationen

Zu den frühesten Vertonungen zählen einige von Fernando Lopes Graça hergestellte Lieder. Mit dem Titel *Duas canções de Fernando Pessoa* wurden zwischen 1934 und 1936 – also noch um Pessoa's Todesjahr herum – die Gedichte *Põe-me a mão nos ombros* und *Sol nulo nos dias vãos* für Gesangsstimme und Klavier vertont (Sequeira 2006: XI). 1936 folgte *O menino da sua mãe*, das die inzwischen seit beinahe 25 Jahren im Umkreis des Folkpop recht erfolgreiche Liedermacherin Mafalda Veiga (*1965) in einer am Jazzpop orientierten Version neu vertonte (Losa 2010: 1320). Über 30 Gedichte von Pessoa und seiner Heteronyme versah der Komponist Lopes Graça mit Musik. Nach der Kombination von Gesangsstimme und Klavier steht die Umsetzung für mehrstimmige Ensembles dabei an zweiter Stelle (Sequeira 2006: X-XI).

In das Universum des Fado gelangt Pessoa's Poesie erst allmählich. Fadosängerin Amália Rodrigues (1920-1999), die spätestens seit den 1950er Jahren Gedichte von Dutzenden portugiesischen Dichtern in ihrem Repertoire hatte, übergang bei ihrer Auswahl die Lyrik Fernando Pessoa's. Begründet wurde dies mit der Tatsache, Pessoa's Poesie sei aus Sicht der Interpretin nicht sangbar genug (Graça Moura 2009: 66, 69). Die Sängerin Mariza (*1973), oft als eine der Nachfolgerinnen Amálias gehandelt, hat hingegen bevorzugt auf lyrische Texte von Pessoa zurückgegriffen (Krippahl 2011). Neben dem genannten *Há uma música do povo* gehört auch das esoterische *Cavaleiro monge* dazu.³

Auch abseits des Lissabonner Fado finden sich immer wieder Interpreten und Komponisten, die auf Pessoa's Lyrik zurückgreifen. Dichter und Liedermacher José Afonso (1929-1987), für den die Dichtung des Pessoa-Heteronyms Álvaro de Campos ein nicht zu unterschätzende Inspiration darstellte (Flunser Pimentel 2009: 61), vertonte 1972 das allerdings orthonyme Gedicht *No comboio descendente* (LP *Eu vou ser como a toupeira*). Es vermittelt eine südwärts gerichtete Zugreise, die mit spielerischen Wendungen ein Wiegenlied evoziert.⁴ Afonso's Vertonung greift die repetitive Struktur

3 Der Originaltitel des Gedichts lautet *Do vale à montanha* (1932), das Lied erschien auf der CD *Fado curvo* (2003).

4 Vgl. hierzu die Interpretation in Alice Áurea Penteado (2005).

der drei Strophen auch hinsichtlich der Melodiefolge auf. Das Arrangement nähert sich dem Swing, womit bei der musikalischen Umsetzung der ludische Charakter des Gedichts stärker als dessen introspektive Stimmung berücksichtigt wurde. Auf genau diese Relation zwischen der Leichtigkeit des Liedes und der zurückhaltenden Persönlichkeit, die dem modernistischen Dichter allgemein zugewiesen wird und die Lesart seines Werkes konditioniert, wies Afonso bei Auftritten hin (Pereira Martins 2011: 145).

Afonso's Kollege aus dem Umfeld der Protestmusik, Luís Cília, hatte mit der Albentrilogie *La poésie portugaise de nos jours et de toujours* insgesamt 40 Vertonungen veröffentlicht. Auf dem zweiten Album (1969) ist eine Version von Pessoa's bereits genannten *O menino da sua mãe* zu finden.

Im Rahmen des Projektalbums *Lua extravagante* (1992) vertonte der Sänger und Liedautor Vitorino Salomé (*1942) acht von insgesamt zehn Strophen aus Pessoa's Gedicht *Andaime* (1931 erstmals veröffentlicht) und nannte das Lied *Fado Pessoa*, was im bewussten Kontrast zum Arrangement des Liedes im Stile eines Bolero steht.

“Moonspell” ist eine seit Anfang der 1990er Jahre aktive portugiesische Heavy-Metal-Formation, die größtenteils Texte in englischer Sprache darbietet und auch international Erfolge feierte. Die Gruppe folgt inzwischen hauptsächlich den Stilgrenzen des Subgenre “Gothic Metal”, dessen Themen von düsterer Melancholik geprägt sind. Musikalisch dominieren daher orchestrale Arrangements und die Schwere gutturaler Gesangsstimmen. Obwohl “Moonspell” auch einige Titel in portugiesischer Sprache aufgenommen haben, schrieben sie entsprechend ihres Sprachschwerpunktes für das Lied *Opium* (LP *Irreligious*, 1996) einige englischsprachige Verse, die zunächst eher vage auf Álvaro de Campos' langes Gedicht *Opiário* (1914) verweisen. Auf Portugiesisch endet das Lied dann aber mit der Rezitation der 14. Strophe des Gedichts.

Der in den letzten zwei Jahrzehnten in Portugal vor allem im Umfeld der lusoafrikanisch geprägten Musikszene popularisierte Sprechgesang (Rap und Hip-hop) lebt, wie seine anglophonen Vorbilder, vor allem von sozialkritischen Diskursen und Wortgewalt. Carlos Nobre (*1975), der unter den Künstlernamen “Pacman” und “Pacotes” firmiert, war der Leadsänger der zwischen 1993 und 2010 aktiven portugiesischen Hip-Hop-Gruppe “Da Weasel”. 2010 veröf-

fentlichte er das Soloalbum *O algodão não engana*, dessen erster Titel die Pessoa-Vertonung von Álvaro de Campos' undatiertem *Poema em linha recta* ist. Es folgt als siebter Titel ein vertonter Auszug des Gedichts *Tabacaria* (1928). Beide Titel befinden sich in einer Grauzone zwischen kohärenter Vertonung und mit Hintergrundmusik versehener Rezitation, da "Pacmans" Phrasierung nicht immer der Grundrhythmik folgt und einer Deklamation von Alltagsprosa ähnelt.

3 Konzeptalben

Neben weiteren Beispielen solcher Art, die sich vereinzelt in den Diskografien finden, ist Konzeptalben eine besondere Rolle zuzuweisen. In Brasilien schufen die Kunsthistorikerin Elisa Byington und die Sängerin Olívia Hime anlässlich des 50-jährigen Todestages des Dichters die LP *A música em Pessoa* (1985), die 2002 mit einem Bonustitel und mit neuer Aufmachung neu aufgelegt wurde. Unter den 15 Titeln finden sich nicht nur Vertonungen, sondern auch mit Musik untermalte Rezitationen – darunter auch das vom Autor und Showmaster Jô Soares (*1938) in der Aussprache des europäischen Portugiesisch vorgetragenen *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa* (nicht datiert) von Álvaro de Campos. Unter den Komponisten der Vertonungen finden sich Namen wie Tom Jobim, Francis Hime, Milton Nascimento, Edu Lobo, Arrigo Barnabé und Dori Caymmi. Auch ein englischsprachiges Gedicht gelangte auf dieses Album. Es handelt sich um das Lied *Meantime* (1917), mit dem der in Brasilien aktive britischstämmige Sänger und Liedautor "Ritchie" (eigentlich Richard David Court, *1952) in einer elektronisch dominierten Vertonung beitrug. Für das Booklet steuerten einige portugiesische und brasilianische Persönlichkeiten wie Augusto de Campos, Millôr Fernandes, António Alçada Batista, Antonio Callado, Afonso Romano de Sant'Anna Kommentare zur Bedeutung des Dichters und seines Werkes bei.

1986 folgte die auszugsweise Vertonung von Teilen aus Pessogas einzigem zu Lebzeiten selbstständig veröffentlichtem Werk. Auf zwei Langspielplatten – der zweite Teil erschien erst 2004 – vereinte der Komponist und Filmemacher André Luiz Oliveira (*1948) für die Interpretation von insgesamt 25 Auszügen aus *Mensagem* (1934) Künstler wie Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Gal

Costa, Belchior, Elba Ramalho, Milton Nascimento und Edson Cordeiro.

Die brasilianische Sängerin Maria Bethânia (*1946), deren Diskografie einige Pessoa-Vertonungen beinhaltet, ehrte den Dichter anlässlich ihres 25-jährigen Bühnenjubiläums mit dem Tourneeprojekt *Imitação da vida*. Die Konzerte standen zwar im Zeichen ihres Albums *Ámbar* (1996), wurden jedoch als Dialog verschiedener Klassiker – nicht nur aus dem Umfeld der *Música Popular Brasileira* (u.a. Chico Buarque, Edu Lobo, Sueli Costa, Raul Seixas, Arnaldo Antunes, Gilberto Gil, Chico César, Alain Oulman, Manuel Alegre, Adriana Calcanhoto) – mit Vertonungen sowie Rezitationen der Lyrik Pessogas konzipiert. Das Ergebnis ist ein Konzertmitschnitt, der 1997 als Doppel-Livealbum herausgegeben wurde. Auch auf ihrem aktuellen Album *Oásis de Bethânia* (2012) rezitiert die Sängerin am Ende des Liedes *Calmaria* Pessogas auf das Jahr 1930 datierte *Não sei quantas almas tenho*.

2009 erschien mit dem Album *Cancioneiro* des Musikers Jardel Caetano eines der jüngsten brasilianischen Beispiele eines konzeptuell-musikalischen Umgangs mit Pessogas Lyrik. Die 14 Titel decken verschiedenste Stilrichtungen ab, u.a. die nordostbrasilianischen Afoxé und Xote.

4 Schlussbetrachtung

Es könnte vertreten werden, dass Pessogas intellektueller Zugang seitens der Poesie durch die Vertonung durchaus ergänzt wird. Dafür spricht der vielfältige Zugang quer durch verschiedenste Musikgenres, der auch Pessogas poetischer Diversität zumindest entgegenkommt.

Durch die Vertonung von Pessogas Dichtung entsteht das Bild eines fiktiven Liedtexters, der das Bild des modernistischen Dichters nicht verdeckt oder verfälscht, sondern erweitert.

Literaturverzeichnis

- Alice Áurea Penteado, Martha (2005): “Fernando Pessoa e Cecília Meireles: o encontro entre poesia e criança”, in: *Espéculo. Revista de estudos literários*, Universidad Complutense de Madrid (<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pessmeir.html>>; 25.03.2012).
- Danuser, Hermann (2004): *Musikalische Lyrik. Teil I*, Laaber: Laaber.
- Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, Lissabon: Círculo de Leitores.
- Graça Moura, Vasco (2009): *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados*, Lissabon: Tugaland.
- Krippahl, Cristina (2011): “Sinto uma responsabilidade enorme para com o meu público – Entrevista com Mariza”, Portugal Post Online, 13.06.2011, in: <[http://www.portugalpost.de/index.php?id=77&tx_ttnews\[tt_news\]=27&cHash=01de16f78eb92250e8e8ef2ddfe3307f](http://www.portugalpost.de/index.php?id=77&tx_ttnews[tt_news]=27&cHash=01de16f78eb92250e8e8ef2ddfe3307f>)> (02.04.2012).
- Losa, Leonor (2010): “Veiga Marques Santo Cordovil, Ana Mafalda da”, in: Castelo-Branco, Salwa (Hrsg.): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, 4 Volumes*, Lissabon: Círculo de Leitores, S. 1320-1321.
- Pereira Martins, Alexandre (2011): *Rekonstruktion der Poetik des portugiesischen Dichters und Liedermachers José Afonso (1929-1987)*. Dissertation thesis, Köln: KUPS (Universität zu Köln) (<<http://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/4303>>; 02.04.2012).
- Pessoa, Fernando (1942): *Poesias*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1944): *Poesias de Álvaro de Campos*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1946): *Poemas de Alberto Caeiro*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1956): *Poesias Inéditas (1919-1930)*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1966): *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1993): *Álvaro de Campos – Livro de Versos*, Lissabon: Estampa.
- Pessoa, Fernando (1995): *Poesia Inglesa*, Lissabon: Livros Horizonte.
- Seiler, Sascha (2009): “Lied, Chanson, Song”, in: Lamping, Dieter (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner, S. 473-474.
- Sequeira, Sílvia (2006): “A poesia portuguesa na obra de Lopes Graça”, in: Ministério da Cultura (Hrsg.): *Armando José Fernandes – Fernando Lopes Graça*, Lissabon: Biblioteca Nacional, S. X-XI.
- Siepmann, Helmut (1977): *Die portugiesische Lyrik des Segundo Modernismo*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- Siepmann, Helmut (1997): “In der Kunst gibt es keine Enttäuschung – Fernando Pessoa”, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, Nr. 81, 10. Oktober 1997, Frankfurt am Main: MVB, S. 75-78.

Diskographie

- Afonso, José (1972): EU VOU SER COMO A TOUPEIRA, Orfeu.
Bethânia, Maria de (1997): IMITAÇÃO DA VIDA, EMI Brasil.
Bethânia, Maria de (2012): OÁSIS DE BETHÂNIA, Biscoito fino.
Caetano, Jardel (2009): CACIONEIRO, Dançapé.
Cília, Luís (1969): LA POÉSIE PORTUGAISE DE NOS JOURS ET DE TOUJOURS II, Moshé-Naim.
Hime, Olívia (1985): A MÚSICA EM PESSOA, Som livre.
Hime, Olívia (2002): A MÚSICA EM PESSOA, Biscoito fino.
Lua extravagante (1991): LUA EXTRAVAGANTE, Valentim de Carvalho.
Mariza (2003): FADO CURVO, Times Square.
Mariza (2005): TRANSPARENTE, Times Square.
Moonspell (1996): IRRELIGIOUS, Century Media.
Oliveira, André Luiz (1986): MENSAGEM I, Eldorado.
Oliveira, André Luiz (2004): MENSAGEM II, Eldorado.
Pacman (2010): O ALGODÃO NÃO ENGANA, Eigenverlag.
Veiga, Mafalda (1987): PÁSSAROS DO SUL, EMI Portugal.

Henry Thorau (Trier / Berlin)

**Ein Dramatiker ist zu entdecken:
Miguel Torga**

Wenn man an Miguel Torga denkt, denkt man an den großen Dichter, an den *diarista*, an den Schöpfer von *A Criação do Mundo*, aber nicht an einen Dramatiker. Aus seinem so umfangreichen, vielbändigen Werk liegen nur vier Werke für das Theater vor: Ein “drama” – *Terra firme* (1941), zwei “dramas poéticos” – *Mar* (1941) und *Sinfonia* (1947) – und eine “farsa” – *O paraíso* (1949). Zudem stammen sie alle vier aus der “Frühzeit” des poetischen Schaffens, aus den 1940er Jahren. Da sollte noch ein halbes Jahrhundert literarischen Schaffens vor Torga liegen. In diesen langen Jahren hat er kein Drama mehr publiziert. Ob von ihm noch etwaige “Schubladestücke” erhalten sind, wird sich erst zeigen, wenn sein Archiv aufgearbeitet werden kann.

Dass der Dramatiker Torga ein nahezu Unbekannter geblieben ist, verwundert nicht. Daran ist die Literatur- und Theaterkritik nicht ganz unschuldig, was sich an den folgenden vier Einschätzungen bedeutender Literatur- und Theaterwissenschaftler ablesen lässt:

Luiz Francisco Rebello:

Terra Firme e Mar [...], *Sinfonia* (1947) e *O Paraíso* (1949), de Torga, fornecem-nos o exemplo de uma poesia que não se converteu em linguagem dramática e se conserva estranha à acção e as personagens que nela intervêm (como estas àquela) (Rebello 2000: 143).

Luciana Stegagno Picchio:

Os dramas de Torgas são peças demonstrando uma tese, as personagens são puros caracteres ou até símbolos e os enredos paradigmáticos até a desumanização (Stegagno Picchio 1969: 327).

Duarte Ivo Cruz:

Curiosamente, este poeta, um dos maiores da cultura portuguesa, não soube mais aplicar no teatro, com simbolismo ou sem ele, esta espantosa criatividade. [...] *Sinfonia* (1947) e *O Paraíso* (1949) são obras menores e deslocadíssimas na tábua de quem as criou (Cruz 1983: 197).

Óscar Lopes:

A breve obra teatral de Torga é constituída por dois tipos de peça: um díptico de costumes ou ambiente populares, *Terra firme e Mar*, [...] e

duas peças alegóricas, *Sinfonia*, 1947, e *O Paraíso*, 1949. [...] As peças alegóricas prendem-se tematicamente com a poesia de Torga: *Sinfonia*, “poema dramático” em 4 actos, é a exaltação do Poeta morto e redivivo, ébrio, incompreendido e insuportável, profeta de uma revolução que os revolucionários não realizam (Lopes 1973: 830).

Óscar Lopes sind in seiner Charakterisierung zudem mindestens drei Fehler unterlaufen: *Sinfonia* ist keine Allegorie, der Dichter ist kein toter und wieder auferstandener Dichter, er ist kein Prophet einer Revolution, die die Revolutionäre nicht verwirklichen, sondern er verschläft sie schlicht und einfach in einer Kneipe.

Beim ersten Lesen der Theaterstücke denkt man: Meister Torga weiß mit gewohnter Souveränität alle Textsorten zu handhaben, er hat sich auch am Drama versucht. Auf den ersten Blick wirken diese Stücke wie *Contos* mit verteilten Rollen, thematisch entsprechen sie dem Universum, das wir vom Dichter kennen, formal dem traditionellen naturalistischen “Bauerntheater”: Streit um Landbesitz, Erbschaft, Generationenkonflikt, die geradezu biblische Tragödie der einfachen Menschen vom Lande und vom Meer. Nichts Besonderes also, denkt man auf den ersten Blick. Der zweite Blick, vor allem auf *Terra firme* und auf *Sinfonia*, enthüllt einen so nicht gekannten Torga.

Hatten wir in *Mar* den bekannten Handlungsort einer “taberna” (Torga 1960: 9), mit dem vielsagenden Namen “Flor dos Pescadores”, so haben wir nun, da *Terra firme* auf dem Lande spielt, die zu erwartenden bekannten Topoi und Figuren: eine “cozinha de casa de lavoura”, die “lareira”, den “preguiceiro”, strickende Frauen (alles Torga 1960: 7).

Terra firme beginnt mit einer Diskussion über den Verkauf von Ländereien, die rasch ausartet in einen handfesten Streit, ein Szenario, wie wir es auch aus der deutschen Literatur kennen, etwa aus Oskar Maria Grafts *Der harte Handel* (1935). Tio Joaquim und Tia Madalena haben Geld von ihrem Sohn Alfredo bekommen, der nach Brasilien ausgewandert ist und dort sein Glück versucht hat. Er scheint so gut zu verdienen, dass er seinen Eltern Geld schicken kann, die damit Tio António und Tia Guilhermina ein Stück Land abkaufen wollen. Tio António will nicht verkaufen. Tio António: “*irritado*: Enquanto eu viver, não largo um palmo a ninguém” (Torga 1960: 8).

Seine Ablehnung, seine immer aggressivere Reaktion (“*irritado*”, “*mais zangado*”, “*numa grande fúria*” (Torga 1960: 8, 9, 11), lässt

sich auch damit erklären, dass auch sein Sohn von zu Hause weggegangen ist. Er, dessen Namen wir nicht kennen, fährt schon seit 20 Jahren über die Weltmeere, was auf Tio António, den erdverbundenen Bauern, wie ein Verrat an den eigenen Wurzeln wirkt – obwohl “ser marinheiro” ja durchaus zur portugiesischen Tradition gehört. Tio António schimpft: “Então onde era o lugar dele? Aqui, na sua terra, agarrado à rabiça” (Torga 1960: 25).

Eine Akzentuierung erhalten dieses Szenen des 1. Aktes dadurch, dass sie am “Dia dos Reis” spielen. Der (nach außen) kaltherzige geizige Mann – auch dies ein Typus aus dem Bauerntheater –, gibt den vor seinem Haus in der Kälte stehenden und fröhlich singenden “reiseiros”, deren Lieder den 1. Akt wie ein Leitmotiv begleiten, nichts und verbietet auch seiner Frau, ihnen etwas zu spenden (“A velha ergue-se para dar os Reis, mas o velho impede-a”, Torga 1960: 16). Die Kinder singen als Reaktion: “Esta casa cheira a unto / Aqui vive algum defunto” (Torga 1960: 17). Damit ist das (Toten-)Haus des Tio António treffend charakterisiert. Die Wut auf seinen Sohn, auf dessen jährlich versprochene Heimkehr er vergeblich wartet – “De ano para ano vai-se me o resto da paciência!” (Torga 1960: 19) – nimmt, verstärkt auch durch den Dreikönigstag, ungeheure Dimensionen an. Für den Alten ist er so gut wie tot: “cá para mim está morto” (Torga 1960: 20), “marinheiro! [...] Pior do que se apodrecesse num cemitério” (Torga 1960: 29). Schließlich bricht Tio António weinend im Lehnstuhl zusammen und will nur noch sterben: “Morrer e acabar com esta desgraça por uma vez” (Torga 1960: 25).

Die Sternsinger, die von Haus zu Haus ziehen und die Geburt Jesu verkünden, führen auch der seit 20 Jahren auf ihren Bräutigam wartenden Maria (*Nomen est omen*) deutlich vor Augen, dass sie vermutlich nie einen Sohn, ein Kind gebären wird!

Torga hat in *Terra firme* Mythen auf Mythen geschichtet. In die Geschichte vom “verlorenen Sohn” sind Odysseus- und Peer Gynt-Assoziationen verwoben, mehr noch: Mit der Hoffnung, der Abwesende möge zurückkehren, Haus und Hof retten und Maria ein Kind schenken, sozusagen das Königreich der Familie retten, befinden wir uns mitten im *Sebastianismo*. Der Sohn ist ein “encoberto”: Der Begriff wird im Drama von Tio António verwendet, wenn auch ironisch: “TIO ANTÓNIO *irónico* [...] Felizes, nós com os pés para a cova [...] Feliz, tu, (gemeint ist Maria) sòzinha, não tarda

com quarenta anos, à espera do encoberto!” Der *Sebastianismo*, ein “tema con variationi”, das sich durch die portugiesische Literatur und durch das Theater zieht, ist bei Torga nun auch in der ländlichen Variante angekommen.

So auch im 2. Akt, der im Karneval spielt. In diesem 2. Akt haben wir Theater im Theater. Lúcia, die fröhliche Hausangestellte, setzt eine “máscara grotesca de rapaz” (Torga 1960: 58) auf – wir sehen sie bei der Kostümprobe –, denn sie will in einem “entremez” einen “noivo” (Torga 1960: 60) spielen und so die Rückkehr des “encoberto” mimen, um Tio António und Maria aus ihrer Depression zu reißen und sie aufzumuntern. Wir wohnen auch einer Probe bei, doch die Aufführung, die inszenierte *mise en abyme*, findet nicht statt.¹ Man wäre ja auch erstaunt, wenn sie stattfände, da man eine solch komische Travestie eines nationalen Stoffes als Verwechslungskomödie² bei dem sonst so finsternen Torga nicht vermutet.³

Torga hält sich nicht lange damit auf, das Drama kippt schnell zurück in die Dorf-*Tragödie*, die Bäuerin Guilhermina braucht dringend einen Arzt. Sie wird die Rückkehr ihres Sohnes nicht mehr erleben.

Der 3. Akt des Dramas spielt “na segunda-feira de Páscoa” (Torga 1960: 82). Der Padre segnet Antónios Haus: “Aleluia! Ressuscitou o filho de Deus” (Torga 1960: 97). Und wieder haben wir dies metaphorisch zu verstehen, wie Tio António es uns erklärt: “O meu também vem aí! Chega amanhã a Lisboa!” (Torga 1960: 97). Und er fährt nach Lisboa, um den verlorenen Sohn am Hafen abzuholen. Maria unterstützt die Reise des alten Mannes nach Lisboa: “Vai ao menos com a ilusão de ir ao encontro do filho” (Torga 1960: 106).

1 Vielleicht ist es überinterpretiert, intertextuelle Bezüge zu Almeida Garretts *Frei Luiz de Souza* herzustellen, wenn Tio António beim Betreten des Raumes fragt: “Não está cá ninguém?” (Torga 1960: 63) – hatte doch Frei Jorge den Romeiro am Ende des zweiten Aktes in *Frei Luiz de Souza* gefragt: “Quem és tu?”, und die Antwort erhalten: “Ninguém!” (Braga 1904: 788). Oder auch in dem Moment, als Tio António schließlich Lúcia entdeckt und sie fragt: “Tu quem és?”, und Lúcia antwortet: “Sou o entrudo” (Torga 1960: 66).

2 Es passt alles zur Hosenrolle und zur Verwechslungskomödie, dass die Protagonistin gestört wird, dass unerwartet jemand anklopft, hereinschaut, hereinkommt, und dass die Protagonistin sich hinter der Schranktür verstecken muss: “encosta-se ao canto do armário” (Torga 1960: 63).

3 Die Szene wird von Rosa, der Tochter von Tio Joaquim und Tia Madalena, heftig abgelehnt: “Se fosse comigo, ficava danada!” (Torga 1960: 62).

Diese Reise kennen wir in einer anderen Variante schon von Maria Lionça aus dem gleichnamigen *conto* der *Contos da Montanha* (1940). Dort nahm die Mutter ihren Sohn am Bahnhof in Empfang, als Leichnam. Tio Antónios Drama endet mit der Reise nach Lisboa.

Die Tragödie des alten Mannes scheint im Zentrum dieses Dramas zu stehen. Es ist sehr beachtlich zu sehen, wie der damals 33-Jährige (prospektiv) das Alter darstellen konnte, proleptisch interpretiert: “Mas agora é que vejo: já futurava o que havia de vir a ser... Um espantinho, pois então?!” (Torga 1960: 67). Und am Ende zieht Tio António das Shakespeare'sche Fazit: “Uma comédia, tudo isto” (Torga 1960: 75).

Bei dem Stichwort “comédia” muss man noch hinzufügen: Torga ist gerade mit der Person des Tio António eine große Theaterrolle eines alten Mannes gelungen: Ein Protagonist, der mit seinen Schimpf- und Hasskanonaden die Szene beherrscht, der stundenlang lamentiert, ein misstrauischer, geiziger, böser Melancholiker und Choleriker, wie wir sie von der *Commedia dell'arte* bis Molière und Thomas Bernhard kennen.

Die Tragödie, mehr noch die Tragikomödie eines alten Mannes scheint auch das Zentrum eines anderen Dramas zu sein: *Sinfonia* von 1947: Dieses “poema dramático”, unterteilt in “quatro actos” – so wie eine Symphonie normalerweise in vier Sätze –, ist so schon formal widersprüchlich. Protagonist ist ein Dichter, der ausführlich aus dem eigenen Werk vorträgt, das wiederum den Titel *Sinfonia* trägt (Torga 1947: 14), mit “Satzbezeichnungen” wie in der Musik: 1. Akt als “Prelúdio” (Torga 1947: 15), 2. Akt als “Largo” (Torga 1947: 44), 4. Akt als “Allegro” (Torga 1947: 107). Der 3. Akt ist kein Menuett oder Scherzo, wie üblicherweise in einer Symphonie, dafür lauschen wir dem Werk eines jungen Dichters namens Paulo mit dem Titel *Manhã* (Torga 1947: 62).

Von einem “poema dramático” erwarten wir, wenn schon nicht Verse und Strophen in Monologen und Dialogen, so doch die gebundene stilisierte Rede. Hier jedoch sprechen die Personen in Prosa und Umgangssprache. Der Bezug zur Dichtung liegt darin, dass zwei Figuren auftreten, die Dichter sind, sich über Dichtkunst unterhalten und ausführlich aus ihren Werken vortragen. Und wo treffen sie sich? An Orten, an denen Dichter traditionellerweise häufig anzutreffen sind: “numa cela da cadeia” (Torga 1947: 9), 1. Akt, “no

escritório do poeta” (Torga 1947: 39), 2. Akt, “numa taberna sórdida” (Torga 1947: 73), 3. Akt.

Im 1. Akt steht der Dichter am Zellenfenster und sieht ein Segelschiff in See stechen. Er möchte auf dem Schiff sein, nicht um zu fliehen, was ein Mitgefangener annimmt, sondern um die Welt von außen betrachten und besser verstehen zu können (Torga 1947: 28).

Und er beobachtet die freien Vögel auf den Dächern. Der Mitgefangene bezeichnet den Dichter als “ave” (Torga 1947: 29), wobei wir natürlich an den “Corvo Vicente” aus *Bichos* (1940) denken, mit dem Miguel Torga gerne identifiziert wird, und an seine Zeit als “preso político” im Aljube in Lisboa – von ihm in seiner *A Criação do Mundo* und in den *Diários* beschrieben. Die Tatsache, dass Torga als Protagonisten einen Dichter auftreten lässt, regt den Literaturwissenschaftler natürlich an, autobiographische Bezüge zu entdecken bzw. zu konstruieren. Das liegt nahe bei einem Dichter, der ein Drama über einen Dichter schreibt. Die Konstruktion autobiographischer Bezüge wäre im weiteren Verlauf des Dramas jedoch nicht besonders schmeichelhaft für unseren Autor.

Als “o preso”, der keinen Namen trägt, weil er wohl *den* Gefangenen repräsentiert, den Dichter fragt, warum er denn im Gefängnis sitze, antwortet “o poeta”, der keinen Namen trägt, weil er wohl *den* rebellischen, *den* politischen Dichter repräsentiert: “Foi por causa duns versos que escrevi e que andei a distribuir” (Torga 1947: 12).

Der Zuschauer / Leser ist natürlich neugierig, Ausschnitte aus diesem hochgefährlichen Werk zu hören, doch zunächst erteilt der Dichter – das Alter Ego Torgas? – dem anonymen *preso* eine Lektion über Protest und Revolutionslyrik, mehr noch, über die zentrale Bedeutung der Dichtung. Ohne Lyrik könne es keine wahre Revolution geben: “Sem versos é que ela não vai. [...] Sempre há-de-haver um poema a circular por entre as barricadas” (Torga 1947: 13).

Es entspinnt sich ein längerer Dialog zwischen dem *preso* und dem *poeta*, in Wirklichkeit eine Debatte, in der über die Funktion der (politischen) Dichtung zunächst dialektisch diskutiert, aber dann zusehends gestritten wird. Der Dichter: “A beleza é precisa em tudo” (Torga 1947: 13). Der namenlose Gefangene: “Sinfonia! O que nós precisamos é de coisas concretas, que se entendam, que tenham uma acção imediata e palpável” (Torga 1947: 15). Der *poeta* sieht Dichtung nicht als “evasão” (Torga 1947: 15), sondern “pelo con-

trário” als “expressão conjunta dum destino comum. Mil vozes a cantar o mesmo hino” (Torga 1947: 15). Schließlich bekennt der *poeta*:

Cada um tem a sua missão. A minha é fazer versos. [...] ...a minha voz pode mais do que os tiros. As balas resolvem os problemas do momento. Mas os versos resolvem os de sempre... (Torga 1947: 26-27).

Mit solchen Worten entwirft der Dichter im 1. Akt dieses “poema dramático” seine – man muss fragen: Torgas? – “Ästhetik des Widerstandes”.

Der *preso* – ein Mann aus dem Volk, die Stimme des Volkes – verachtet ihn dafür. “Descanse [...] Se não sabe fazer mais nada, está no olho da rua, não tarda muito” (Torga 1947: 27).

Wie der 1. Akt von *Sinfonia* ohne Umschweife hinein ins Thema geht über den “Auftrag” der Kunst und des Dichters, über Möglichkeiten und Pflichten, die Rolle des Intellektuellen und Dichters im politischen Kampf, über Anpassung, Militanz und Eskapismus – das ist nicht nur spannend, sondern auch amüsant. Der Dichter zitiert Verse aus dem Prelúdio: “Vem, submissa, a teu amo / – Cigarra que a vida aquece, / [...] Sedenta a tua graça, / Sonha a leiva do teu ventre / Onde a fúria se concentre / E onde o poema se faça! –” (Torga 1947: 17). Der Mitgefangene kommentiert die Verse “com ar escarninho” (Torga 1947: 17): “E é por coisas dessas que o prendem? [...] Se fosse a *Marselhesa*, estava bem” (Torga 1947: 17).

Man fragt sich: Handelt es sich bei den Versen um Torgas eigene Verse? Hat er sie bewusst für dieses Drama geschrieben? Handelt es sich um Werke, möglicherweise Jugendwerke, von denen er sich später distanzierte, die er aus der Distanz ironisch, weise belächeln ließ durch eine von ihm abgespaltene Figur, die ja auch aus seiner Feder stammt?

Offen bleibt auch die Frage: Wann spielt das Stück? In einem Niemandsland zu einer Niemandszeit? Hierzu macht uns Torga keine genauen Angaben. Wir können es nur vermuten. Der Dichter würde uns vermutlich sagen: in vielen Ländern, zu vielen Zeiten. War das Stück verboten? Zum Druck nicht, denn es wurde 1947 publiziert.⁴

4 Zur Aufführungsgeschichte müsste noch recherchiert werden. Zeitgenossen erinnern sich lediglich an Inszenierungen von Studentenbühnen, die nach der Nelkenrevolution von 1974 stattgefunden haben sollen.

Auffallend und merkwürdig ist, dass sich *Sinfonia* im 2. Akt vom explizit politischen Drama wegbewegt hin zu einem Künstler- und Beziehungs- oder Ehedrama, das aber dennoch immer noch Züge eines Revolutionsstücks trägt. Im erwähnten Arbeitszimmer des Dichters (“escritório do poeta”, Torga 1947: 39), das an die Dichterklause des “armen Poeten” von Carl Spitzweg erinnert, hängt an der Wand “um retrato a carvão do poeta” (Torga 1947: 39). Unter dem Porträt sitzt der Dichter und dichtet und darf von niemandem gestört werden, auch nicht von Ana. Auf die Frage des *preso* im Gefängnis, ob Ana seine Frau sei, hatte der Dichter geantwortet: “Vive comigo. Os poetas não casam. Mas vale por cem mulheres casadas” (Torga 1947: 24). So, wie der Dichter in seiner Mansarde beschrieben ist, “escreve. Fuma sôfregamente. [...] Risca novamente, escreve, recita baixo, acende outro cigarro, tira grandes fumaças, e escreve por fim freneticamente algum tempo” (Torga 1947: 39-40), ist er nicht nur der zerquälte Dichter, der um Worte ringt, sondern geradezu die Karikatur eines Poeten.

Und dennoch – oder sollte man sagen, gerade deshalb oder auch wegen seines Ruhmes? – liebt Ana, die um Jahre jüngere, einfache Frau aus dem Volk ihren Poeten, wie Christiane Vulpius ihren Johann Wolfgang, wie einst die Näherin Elise den Schöpfer der Nibelungen, ihren Friedrich Hebbel. Ana hat ihm, als er gefangen war, Essen gebracht, sie hat ihn aus dem Gefängnis geholt, hat ihn gerettet. Nun haust sie mit dem kränkelnden 60-jährigen Mann in der ärmlichen Mansarde, versorgt ihn mit geradezu mütterlicher Aufopferung.

Sie stört den Meister, den sie übrigens als “senhor” (Torga 1947: 48) anspricht, nur, wenn sie Geld braucht, um auf den Markt gehen zu können (“Quero ir à praça, é preciso de dinheiro”, Torga 1947: 40). Und obwohl Ana für das Genie eine Störung ist, die den Dichter am Dichten hindert, muss sie die erste Rezitation des soeben auf das Papier geworfenen Werkes über sich ergehen lassen.

Nach den geduldig ertragenen 16 Strophen bzw. 84 Versen des “Largo” genannten 2. “Satzes” der Dichter-Symphonie, das sie zunächst als “praça” (Torga 1947: 41) missversteht, fragt sie: “E então isso que quer dizer?” (Torga 1947: 47). Der Dichter unterstellt Ana fehlende Sensibilität: “Isto é uma ignorância de cortar o coração...” (Torga 1947: 48, 49), worauf Ana antwortet: “Se sou ignorante, bem haja eu! [...] Há tantos anos aqui, e nem ler foi capaz de

me ensinar, e agora dar uma roda de ignorante ainda por cima!” (Torga 1947: 49). Die schlechte Behandlung Anas gipfelt darin, dass der Dichter ihr auch noch vorwirft, ihm den Tag verdorben zu haben: “É sempre a mesma desgraça. Já me estragaste o dia, rapariga!” (Torga 1947: 50). Aber auch den Topos der “treuen Magd” konterkariert Torga. Aus Ana platzt es heraus: “O senhor é que estragou o meu! Começa com a porcaria dos versos...” (Torga 1947: 50) und “De poetas, estou até aqui!” (Torga 1947: 52).

Torgas Frauenbild könnte Stoff für manche feministische Abhandlung abgeben. Mit ihrem “restringierten Code” lässt Torga die zur *empregada* gemachte Geliebte unseres armen Poeten sich selbst charakterisieren:

Dê-me mas é o dinheiro, que se faz tarde. Tenho ainda que lavar a roupa antes do almoço, para ver se lhe enxugo uma camisa, que essa está uma vergonha, e pontear-lhe umas meias. A minha vida não é ouvir versos (Torga 1947: 42).

Ist dies Torgas Bild einer Ehe? Will Torga uns mitteilen, dass Frauen von Kunst ohnehin nichts verstehen, dass Frauen nur mit dem Herzen denken können, oder sollen wir es *nur* als Sarkasmus einer Figur verstehen, wenn er den *poeta* sagen lässt: “De resto, eu não leio o que faço para tu me dizeres no fim, se percebeste ou não. É só saber se te agrada” (Torga 1947: 43).

Der alte Dichter verhöhnt seine junge Frau nicht nur, er demütigt sie auch vor anderen: “Este estupor dá cabo de mim!” (Torga 1947: 58), ja er diffamiert sie in übelster Weise vor dem jungen Dichter Paulo als ehemalige Prostituierte: “é uma tarada, uma sifilítica hereditária...” (Torga 1947: 61). Doch Paulo nimmt sie in Schutz: “Coitada, parece boa mulher” (Torga 1947: 60). Später, als Ana ihrem “senhor” nach der Rückkehr vom Einkaufen von revolutionären Tumulten auf dem Markt berichtet, schimpft er: “E agora sai-me da vista e vai tratar da tua vida” (Torga 1947: 68).

Sollen wir dies alles nicht so ernst nehmen? Das Porträt eines Dichters als Parodie einer Künstlerlegende? Der von Ana mehrmals wiederholte Satz, sie müsse zum Markt, mit dem sie immer wieder versucht, die dichterische Suada ihres *poeta* zu unterbrechen, wird in der mehrmaligen Wiederholung zum *running gag* eines Vaudeville.

Haben wir es hier mit einer anderen – noch unentdeckten? – Facette in Torgas Werk zu tun, mit Witz und Ironie, auch humorvoller Selbstkritik der egomanen Dichter- und Macho-Pose?⁵

Wir erleben einen Dichter mit der Attitüde eines Dichtersfürsten, der vor dem jungen Anfänger Paulo kokettiert: “Uma obra, eu? [...] Três cagalhetas mirradas e pronto: uma obra! Que santa inocência! Obra a do Camões, a do Dante!” (Torga 1947: 56-57). Wir erleben einen Meister, der vor einem jüngeren Kollegen, der am Anfang seiner Karriere steht oder Dichter sein möchte, sein Werk herabsetzt als “Cházinho de cidreira para doentes” (Torga 1947: 57).

Ist dies Koketterie oder das wahre Selbstbild des Dichters, ja Torgas?

Hatte Torga doch in seiner Ansprache als 83-Jähriger anlässlich einer Hommage 1990 im Goethe-Institut in Coimbra sehr ernst und pathetisch gesprochen von dem “cepticismo melancólico de um velho poeta que nunca foi um autor feliz. Que nunca se sentiu cumprido em nenhuma das inúmeras páginas que escreveu” (Delille 1991: 50). Aber vielleicht war das der Bescheidenheitstopos eines sich in Wirklichkeit für genial haltenden Dichters. Sicher ist: Das Künstler-, das Dichterdrama war ein Thema in Torgas Werk und Leben.

Der alte Dichter in *Sinfonia* hat die Züge eines Misanthropen, nicht nur was die zwischenmenschlichen Beziehungen, den Umgang mit den Mit-Menschen betrifft. Er wirkt fast wie eine Persiflage von Molières *Le Misanthrope*. Man sieht Alceste vor sich, als er das Sonett des Möchtegerndichters Oronte in Grund und Boden kritisiert, wenn unser alter Dichter das Werk des jungen Dichters Paulo auseinandernimmt: “É fraquinho... É fraquinho... [...] Você tinha lá uma ideia na cabeça, tinha! O pior é o resto...” (Torga 1947: 62-63). Der junge Dichter reagiert anders als Oronte bei Molière. Denn während Oronte darauf beharrte, sein Sonett sei Kunst, akzeptiert Paulo die Kritik: “Isto é uma porcaria, afinal” (Torga 1947: 63). Er zerreißt die Verse und entschuldigt sich, dem großen Dichter Zeit

5 Der *poeta* war schon einmal im Gefängnis, und zwar deshalb, weil er, ein bei der Polizei verdächtiger Revolutionär, einer adligen Dame (“à rainha”, Torga 1947: 26) bei einem Defilé einen Blumenstrauß zugeworfen hat, was von den Sicherheitsbeamten fälschlicherweise für ein Bombenattentat gehalten wurde, da er schon Verse gegen das Königshaus geschrieben hatte.

gestohlen zu haben: “Peço-lhe desculpa do tempo que lhe roubei” (Torga 1947: 64).

Schließlich wirft der alte Poet den jungen Poeten trotz Anas Warnung, “Está rico...” (Torga 1947: 72), mit dem Hinweis hinaus, er solle an seinem Werk noch mehr arbeiten: “Isso não presta. [...] Construa, construa. Adeus” (Torga 1947: 64).

Zurück zum “poema dramático” selbst. Was hat es zu bedeuten, dass der 3. Akt “numa taberna sórdida” (Torga 1947: 73) spielt? Was hat es zu bedeuten, dass Paulo, der junge Dichter, eine Prostituierte heiratet? Was hat es zu bedeuten, dass der “große” Dichter die Revolution in der Kneipe verschläft? Als er aus dem Suff hochschreckt (“O quê? Uma revolução?”, Torga 1947: 91), lallt er wie wohl einst Bocage: “Põe aqui mais aguardente” (Torga 1947: 91). Und er schläft wieder ein: “Encosta-se à mesa e adormece” (Torga 1947: 92).

Die Kneipenbesitzerin Camila kommentiert beide Ereignisse mit des Volkes Stimme: “Só cá faltava mais essa. Uma revolução. [...] Andou sempre a pregar a revolução, e no dia que ela estoira, fica a dormir como um porco” (Torga 1947: 91, 92) Selbst die Polizisten, die die Kneipe stürmen und durchsuchen, haben für den alten Mann, der sich wehrt, er sei ein “grande poeta”, nur Verachtung übrig: “Poeta? [...] Com uma figura destas?” (Torga 1947: 94). Haben wir es hier mit der Kritik des damals noch jungen rebellischen Adolfo Rocha an der Dichtergeneration seiner Väter zu tun? Mit dem Vorwurf, die Kunst prostituiere sich?

Im 4. Akt, der wieder im Zimmer des Dichters spielt, ist der alte Dichter inzwischen bettlägerig und offenbar dement (Ana: “Dizia tolices, misturava versos com asneiras”, Torga 1947: 102). Die junge Frau kleidet ihren greisen Mann an wie ein hilfloses Kind:

Ana, então, dá-lhe as calças e ajuda-o a vestir como uma mãe a um filho. [...] Calça-lhe as meias, dá-lhe os chinelos e lava-lhe o cara com uma toalha molhada. Esfrega-lhe as orelhas... (Torga 1947: 105 -106).

Dabei muss Ana die von ihm mit fröhlicher Stimme (“voz cheia de graça e alegria”, Torga 1947: 107) vorgetragenen zwölf Strophen à 5 Verse mit dem Obertitel *Allegro* über sich ergehen lassen, den 3. Satz seiner *Sinfonia*. Dieses *Allegro* ist ein Selbst-Portät, eine Art Finale des alten Dichters: “Deixai cantar o poeta, / Que é ele o gostoso da vida, // Tem febre de inspiração; Deixai-o rimar ternura / Com loucura, / Que assim se escreve a canção” (Torga 1947: 107, 108).

Dies ist ein Credo, sein Vermächtnis über Dichter und ihr Dichten.

Dem jungen Paulo gibt er mit auf den Weg: “Você é poeta. Cante, cante, que é a sua obrigação” (Torga 1947: 119). Danach stürzt der alte Dichter die Treppe hinunter, der junge Dichter schließt ihm die Augen und küsst mit den Worten “MESTRE!” (Torga 1947: 124) seine Stirn. So abrupt, wie das Leben des Dichters endete, so abrupt endet auch Torgas “poema dramático”.

Was begann wie ein Revolutionsdrama oder wie eine Befreiungsoper à la *Fidelio*, endete als Tragikomödie vom Dichter der traurigen Gestalt. Was bleibt, ist die schwarze Vision Torgas vom Versagen der Kunst, eine Abrechnung mit dem pathetischen Revolutionsgestus – sein politischer Skeptizismus ist nur allzu gut bekannt –, voll bitterer Selbstironie.

Was bleibt, ist ein auto-referentielles Stück, das oszilliert zwischen Künstlertragödie und Politsatire, wie man es von Torga nicht erwartet hätte. Was bleibt, sind zwei Stücke, die aus dem bekannten Torga-Kanon herausfallen, und zwei großartige Schauspielerrollen – sowohl in *Terra firme* wie in *Sinfonia*. Und auch das macht *Sinfonia* wie *Terra firme* so interessant.

Literaturverzeichnis

- Braga, Theophilo (1904): *Obras completas de Almeida Garrett*, Lissabon: Empreza da História de Portugal, Sociedade Editora, Bd. I, Poesia – Theatro.
- Cruz, Duarte Ivo (1983): *Introdução à história do teatro*, Lissabon: Guimarães Editores.
- Delille, Karl Heinz (Hrsg.) (1991): *Hommage für / Homenagem a Miguel Torga*, Coimbra: Gráfica de Coimbra (Publikation des Goethe-Instituts Coimbra).
- Lopes, Oscar (1973): *História ilustrada das grandes literaturas. VIII Literatura portuguesa*, Bd. 2. Lissabon: Editorial Estúdios Cor.
- Rebello, Luiz Francisco ([1967] 2000): *Breve história do teatro português*, Lissabon: Publicações Europa-América.
- Siepmann, Helmut (1980): “Portugals Theater des 20. Jahrhunderts und das moderne Drama”, in: *Iberoromania*, 12, Neue Folge, S. 41-53.
- Stegagno Picchio, Luciana ([1964] 1969): *História do teatro português*. Lissabon: Portugália Editora.
- Thorau, Henry (1983): “Ein von Geburt aus rebellischer Dichter. Über Miguel Torga”, in: *Freibeuter*, 16, S. 115-117.
- Thorau, Henry (1984): “Orpheus als Rebell. Zeit-Porträt-Essay über Miguel Torga”, in: *Die Zeit*, 51.
- Thorau, Henry (2009): “Anmerkungen zum portugiesischen Autorentheater im 21. Jahrhundert”, in: Kreuder, Friedemann / Sörgel, Sabine (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke, S. 139-158.
- Torga, Miguel ([1941] 1960): *Terra firme. Mar*, Coimbra: Coimbra Editora.
- Torga, Miguel (1947): *Sinfonia*, Coimbra: Coimbra Editora.
- Torga, Miguel (1976): *Fogo preso*, Coimbra: Coimbra Editora.

Martin Neumann (Hamburg)

**Zwischen Klischee und Realität:
Das Portugalbild in Ilse Losas *Sob Céus Estranhos***

In der 2011 (!) überarbeiteten 11. Auflage des *Baedeker Reiseführers Portugal* kann man – einigermaßen erstaunt – lesen:

Nach der Blüte des Goldenen Zeitalters, als Portugal geradezu eine Vorreiterrolle im Weltgeschehen hatte, verschwand das Land für Jahrhunderte in der Versenkung, die Zeit schien stehen zu bleiben. Einen regelrechten Dornröschenschlaf hielt es im 20. Jahrhundert zu Zeiten der Diktatur. Nach der Nelkenrevolution und insbesondere seit dem EU-Beitritt eilt Portugal aber ins Hier und Jetzt. Vor allem in Lissabon bahnt sich das moderne Portugal energisch seinen Weg – Porto, die zweitgrößte Stadt, zieht eifrig nach. Auf dem Land dagegen findet man noch das alte Portugal: In den Weiten des Alentejo und in den Bergen des Nordens begegnet einem in manchen Dörfern eine geradezu archaisch anmutende Lebensweise. Und mitunter wirken sogar abgelegene Städte noch merkwürdig gestrig wie die Universitätsstadt Coimbra, das religiöse Braga oder Évora, die “Perle des Alentejo” (Borowski ¹¹2011: 15).

Und hier noch komplementär einige Daten aus dem *National Geographic Reiseführer Portugal*, der 2009 in einer für den deutschen Markt neu bearbeiteten Ausgabe in eine ähnliche Kerbe schlägt:

Viele Menschen [in Portugal] leben nach wie vor in Armut. Die Löhne sind niedrig, die Kindersterblichkeit gehört zu den höchsten in Europa, in Lissabon und Porto gibt es Elendsviertel, und in Trás-os-Montes hat mancher Dorfbewohner keinen Zugang zu fließendem Wasser. Unterdessen geht der Einfluß der katholischen Kirche kontinuierlich zurück. Wenn auch ihre Feste beliebt sind wie eh und je, so besuchen doch immer weniger Menschen den Gottesdienst, sind die Priester als Hüter von Sitte und Moral immer weniger gefragt. Zwar sind Abtreibungen bis zur 12. Woche erlaubt [...], Verhütungsmittel sind fast überall erhältlich, die Geburtenraten sinken, und die Zahl der Scheidungen steigt. Voreheliche Beziehungen werden in Portugal weithin akzeptiert, und auch Homosexuellen begegnet man zunehmend mit Toleranz.

Und doch trägt auch mitten in der Hauptstadt noch manche Witwe für den Rest ihres Lebens Schwarz und bringt jeden Tag Blumen an das Grab ihres Mannes (Kelly/Benson ²2009: 21).

Hier wird ein Portugalbild transportiert, das sich weniger an den tatsächlichen zeitgenössischen Realitäten (Elendsviertel z.B. gibt es ja nicht nur in Lissabon und Porto, sondern gleichermaßen in vielen anderen – auch europäischen – Großstädten) orientiert, sondern eher daran, wie man Portugal auch heute noch gerne *sehen möchte*. Ge-

meinplätze, vage Vorstellungen, Generalisierungen, (Flauberts) *idées reçues* darüber, was Portugal ausmache, sind offensichtlich langlebig, nur schwer aus den Köpfen der Menschen wegzubekommen und dominieren allerorten. Was man anhand dieser beiden kurzen Ausschnitte aus brandaktuellen Reiseführern über Portugal an Klischees herausfiltern kann, reduziert sich auf: eine allgemeine Schläfrigkeit, Rückständigkeit (mit gewissen Aufholtendenzen) gegenüber dem modernen Europa was z.B. Sexualmoral und die Stellung der Frau betrifft, ein ausgeprägter Stadt-Land-Gegensatz, materielle (und geistige?) Armut sowie die Bewahrung archaischer Lebensweisen, worunter scheinbar eine tiefe Religiosität zählt. Wenn dies allem Anschein nach sogar noch im 21. Jahrhundert die zumindest touristische Perspektive auf Portugal beherrscht (*Baedeker* und *National Geographic* gehören nicht in die Kategorie billig gemachter oder schlecht recherchierter Reiseführer), ist es nicht verwunderlich, dass auch Ilse Losa in ihrem – zuerst 1962 erschienenen – Roman *Sob Céus Estranhos* einige solcher Portugalklischees aufgreift, hinterfragt, zum Teil widerlegt – zum Teil aber auch bestätigt.

Als der Protagonist ihres Romans, Josef (José) Berger, beschließt, Deutschland zu verlassen, weil sein Vater ein Jude ist, wird Portugal als mögliches Bestimmungsland ins Auge gefasst, allerdings ohne größere Begeisterung:

Portugal? – perguntou a mãe. – Não fica na Espanha?
 Por amor de Deus, Waltraud! – repreendeu-a *Good Old Man*. – Esqueceste-te do que aprendeste nas aulas de geografia?
 Tirou da estante um volume da velha enciclopédia de Meyer. P-R Política-Rússia, dizia na lombada. De Portugal lia-se: monarquia europeia. *Good Old Man* abanou a cabeça:
 – Monarquia já não bate certo. Se não estou em erro depuseram o último rei há aí uns trinta anos. [...]
 – Já deve estar tudo mudado – disse a mãe. – O teu pai comprou a enciclopédia em 1909. Em tantos anos o mundo dá muitas voltas. [...] Para mais, trata-se dum país tão pequeno... (Losa 1992: 37).

Dies, inklusive summarischer geographischer, historischer, wirtschaftlicher sowie einiger administrativer Fakten, die man *Meyers Enzyklopädie* entnimmt, ist allerdings nicht alles, was man in der Familie Berger im Jahr 1937, als Übergriffe auf Juden zunehmend zum traurigen Alltag im Nazideutschland gehören, über Portugal weiß. Aus einem Brief eines Bekannten, eines gewissen Artur Lindomonte, der schon vor einiger Zeit dorthin emigrierte, geht außerdem hervor, dass man in diesem sehr kleinen Land lebe wie vor

50 Jahren und dass das Leben dort sehr billig sei (Losa 1992: 36); dass es außerdem am äußersten Rand Europas liegt und sich deshalb gut als Sprungbrett nach Amerika eignet, bewegt José schließlich, sich dorthin auf den Weg zu machen.

Klein, am letzten Rand Europas gelegen, hoffnungslos rückständig, billig, im Prinzip ein Transitraum auf dem Weg in eine bessere Welt: Bis auf den letzten Punkt finden sich die Klischees der heutigen Reiseführer ebenfalls in diesen wenigen Romanzeilen angelegt und man ist beinahe versucht zu sagen, dass sich scheinbar in gut 75 Jahren nicht viel verändert hat.

In der Forschungsrichtung der Imagologie spricht man in solchen Fällen von Stereotypen, von denen es mehrere Unterarten gibt,¹ wobei hier der nationale Stereotyp im Mittelpunkt stehen wird. Der Terminus "Stereotyp"² – gewissermaßen ein wissenschaftlicher Ausdruck für eine durch und durch unwissenschaftliche Attitüde (Bausinger 1988: 13) –, wurde zunächst von der Sozialpsychologie aufgegriffen, geht jedoch zurück auf den amerikanischen Journalisten Walter Lippmann, der in seinem Buch *Public Opinion* (1922) unterschied zwischen der Welt, die uns umgibt – *the outside world* – auf der einen und den mentalen Bildern – *pictures in our head* – auf der anderen Seite, die wir uns gelegentlich auf sehr generalisierende und vor allem letztlich "vor-rationale" Weise von der "Welt draußen" machen. D.h. die mentalen Bilder müssen nicht einmal notgedrungen eine Basis in der uns umgebenden Wirklichkeit besitzen; eher im Gegenteil: Die große Mehrheit unserer Ideen besteht aus "Fiktionen", in (mehr oder weniger bewussten) Konstruktionen von Realität, deren Basis oftmals gar nicht gesicherte Fakten sind, sondern das, was wir glauben, über die Wirklichkeit zu wissen. Und dies bezieht sich sehr häufig auf Fakten, von denen wir nur indirekt Kenntnis haben, weil ir-

1 Hans Henning Hahn und Eva Hahn listen in "Nationale Stereotypen" auf: Professionelle Stereotypen wie den "zerstreuten Professor", konfessionelle Stereotypen wie den "radikalen Mohammedaner", Klassenstereotypen wie den "Proletarier", sexistische Stereotypen wie die "Frau am Steuer" usw. (Hahn/Hahn 2002: 19).

2 Der Begriff stammt aus der Druckersprache und bezeichnet einen Vorgang, "bei dem die Anfertigung von Druckplatten durch Abformung des aus einzelnen Lettern zusammengesetzten Schriftsatzes in Matrizen erfolgt, die den Masendruck ohne erneuten Satz ermöglichen. Bei der Stereotypie wird also eine an sich veränderliche Struktur in eine feste, unwandelbare Form gebracht" (Kleinsteuber 1991: 61-62).

gendjemand (Freunde, Bekannte, Lehrer aller Art, Bücher, die Medien) behauptet, dieses oder jenes sei die Realität.

We are told about the world before we see it. We imagine most things before we experience them. And those preconceptions, unless education has made us acutely aware, govern deeply the whole process of perception (Lippmann 1949: 90).

Solche Wahrnehmungsweisen erleichtern das Leben, indem sie Orientierungshilfen (Pleitner 2001: 99) bieten, diffuses Material ordnen und uns dadurch erlauben, die zunehmende Kompliziertheit unserer Welt zu vereinfachen, einige (vermeintlich) verlässliche Schneisen ins Dickicht der uns umgebenden Komplexität zu schlagen (Florack 2007: 34), das Leben in einem enorm differenzierten, vielschichtigen Ambiente zu organisieren.

Consequently the stereotype not only saves time in a busy life and is a defense of our position in society, but tends to preserve us from all the bewildering effects of trying to see the world steadily and see it whole (Lippmann 1949: 114).

Stereotype sind auch nie völlig aus der Luft gegriffen, sie beruhen durchaus meistens auf tatsächlichen Merkmalen, sodass gelegentlich von „Halbwahrheiten“, bzw. ihrem „relativen Wahrheitsgehalt“ gesprochen wird.³ Das Problem ist die Tatsache, dass solche Halbwahrheiten unzulässigerweise übergeneralisiert und emotional aufgeladen werden. Stereotype sind also positive oder negative Werturteile mit verallgemeinernden und simplifizierenden Tendenzen, die von starker Überzeugung getragen werden, d.h. von subjektiven Eindrücken und Emotionen beeinflusst sind. Den positiven Aspekten (Komplexitätsreduktion, Orientierungshilfe, „realitätsstiftende Wirkung“ durch Identifikationsmöglichkeiten) (Bausinger 1988: 13) stehen zahlreiche negative Gesichtspunkte gegenüber: unkritische Verallgemeinerung, Erstarrung, Immunisierung, emotionale Geladenheit, apriorischer Charakter, d.h. nicht verifizier- oder falsifizierbar usw. Und erstaunlicherweise hat auch die gesteigerte Mobilität der Menschen z.B. im Zeitalter des modernen Massentourismus – so der einstimmige Tenor der Forschung – nicht dazu beigetragen, stereotype Vorstellungen von anderen Ländern abzubauen, sondern trägt im Gegenteil sogar eher dazu bei, solche Klischees noch zu verfestigen,

3 Die „Halbwahrheit“ stammt von Hahn, der „relative Wahrheitsgehalt“ von Bausinger.

was in Krisen- oder Bedrohungssituationen jederzeit schnell aktualisierbar ist.⁴ Geht man mit Henri Pageaux davon aus, dass ein Stereotyp eine “forme minimale d’informations pour une communication maximale”, ein “énoncé d’un savoir dit collectif” sowie ein “porteur d’une définition de l’Autre” (Pageaux 1989: 140) ist, kann man weiterhin unterscheiden zwischen Auto-Stereotypen (Selbstbilder, Entwürfe, die man über sich selbst hat) und Hetero-Stereotypen (Bilder, Vorstellungen, die die Angehörigen einer Kultur von einer anderen haben). Das bedeutet, dass bei der Diskussion von Stereotypen immer auch die Frage von Identität und Alterität von Kollektiven mitverhandelt wird. Deshalb müssen sie auch unterschieden werden vom bloßen Image, das seinen Ursprung in der Werbepsychologie hat (künstlich erzeugt und mit großem Aufwand gepflegt, z.B. *made in Germany*) und dem Vorurteil *tout court* (alle Ausprägungen negativer und in hohem Maße negativ affektiv-emotional aufgeladener Gefühlsurteile, z.B. Antisemitismus).⁵ Vorurteile sind im Prinzip immer falsch, weil sie aus Frustrationen, Aggressionen, Hass, Angst usw. resultieren. Abschließend kann man – sozialpsychologisch – sagen, dass Stereotype Wahrnehmungsmuster sind,

die eine subjektiv erwartete Korrelation zwischen Eigenschaften und Gruppenmitgliedschaften ausdrücken und eine elementare Rolle bei der – immer schon erwartungsgesteuerten – Informationsverarbeitung spielen (Florack 2001: 12).

Historisch gesehen erlebten historische Stereotype im 18. Jahrhundert mit dem Aufkommen der europäischen Nationalstaaten eine bis dato unbekannte Blütezeit,⁶ die sich im 19. Jahrhundert mit der

4 Das kann man z.B. an der aktuellen Eurokrise beobachten; schon in der Steirischen Völkertafel aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird den Griechen (die übrigens mit den Türken in einen Topf geworfen werden) in der Rubrik “Natur und Charakter” attestiert, sie seien *Lügenteufel*, ihr “Verstand” sei *Dumm*, was die “Untugenden” angehe, seien sie *Am verräterischsten*, bei den “Kriegstugenden” seien sie *Faul* und schließlich fänden sie “Ihr Lebensende” *Beim Betrug*. Vgl. die Völkertafel von ca. 1730/40 aus der Steiermark und ihre Kommentierungen in dem von Franz K. Stanzel (1999) herausgegebenen Band *Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*.

5 Zu genaueren Begriffsbestimmungen vgl. Kleinsteuber (1991: 64-66).

6 Deborah Gerstenberger macht allerdings in *Iberien im Spiegel frühneuzeitlicher enzyklopädischer Lexika* darauf aufmerksam, dass es natürlich zu allen Zeiten,

aufkommenden Massenpresse sowie der “Nationalisierung des kollektiven und individuellen Bewusstseins” schließlich in den Köpfen verfestigten (Hahn 1995: 197-198). Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurden stereotype Vorstellungen der Eigenschaften von Völkern z.B. in sogenannten Völkertafeln konkretisiert, die das Äußere sowie die zentralen Charaktereigenschaften der wichtigsten europäischen Völker etwa tabellarisch festhalten (Stanzel 1999). Portugal ist lediglich in einer recht frühen *Carte de l'Europe*, die Nicolas de Fer 1695 in Paris *ad usum delphini* anfertigte und in der er zu den einzelnen Ländern Bilder von landestypischen Tätigkeiten sowie Kartuschen mit den Beschreibungen der typischen Eigenarten ihrer Einwohner beifügte. Von den Portugiesen heißt es hier, sie seien “fiers, Superbes, et Ambitieux: propres et civils, aiment la Navigation de long cours, ils sont sobres et Economes”.⁷ In den bekannten Völkertafeln des 18. Jahrhunderts ist Portugal übrigens nicht vertreten, sodass man auf der Suche nach typisch portugiesischen Eigenschaften und deren eventueller historischer Invariabilität die Enzyklopädien der Zeit bemühen muss. Dies wurde 2007 von Deborah Gerstenberger geleistet, die z.B. dem 8. Band des französischen *Grand Dictionnaire Historique* (von Louis Moréri) von 1681 entnimmt: “Les Portugais sont fiers & meprisans, assez bons soldats, ménagers; & ils aiment beaucoup leur Roy”.⁸ Der 2. Band des deutschen *Allgemeines Historisches Lexicon* von 1709 ist etwas differenzierter, aber definitiv unfreundlicher:

Was die einwohner anlanget/ so sind sie tapffer und ihrem Könige sehr getreu/ dabey aber hochmüthig auffgeblasen/ betriegerisch/ misstrauisch/ zum öffteren verwegen und unbesonnen. Ihre meiste sorge ist auf die

nachgewiesen aber besonders im archaischen und klassischen Altertum, stereotype Vorstellungen der Völker voneinander gab, die ebenfalls der Abgrenzung von anderen meist negativ belegten Eigenschaften (“Lasterkatalog”) von Nachbarstaaten oder -völkern dienten (vgl. Gerstenberger 2007: 30).

7 Zitiert nach Florack (2001: 186-187).

8 Zitiert nach Gerstenberger (2007: 133). In allen vier Ausgaben dieses Nachschlagewerks (1681-1759) bleibt das Lemma “Portugal” übrigens völlig unverändert.

handlung⁹ gerichtet/ daher florieren auch die *studia* daselbst nicht allzusehr.

1720 widerspricht Raphael Bluteau in seinem *Vocabulario Portuguez e Latino* dieser Karenz auf dem Gebiet der Studien energisch; Portugal habe nicht nur im Kriegshandwerk Großes vorzuweisen, sondern auch in den Wissenschaften:

Nas Universidades de Coimbra, & Evora florecirão as Sciencias de sorte, que dentro & fóra do Reyno se colheo com abundancia notavel o fruto. No estudo das sagradas letras, na Theologia, & Filosofia tem Portugal tantos, & tão insignes Authores, que delles en cada hũa destes proffissoens se podem compor livrarias inteyras.¹⁰

Zu den bislang aufgeführten Topoi – stolz mit Hang zur Hochmütigkeit, tapfer, ihren Herrscher liebend, in den Wissenschaften bewandert – gesellen sich im Lauf der Zeit noch einige weitere: sehr höflich, aber rachsüchtig wenn sie gereizt werden, unbeirrbare Anhänger der katholischen Religion, ausgezeichnete und sehr rührige Kaufleute und Händler, die Sprache “ernst und elegant”,¹¹ all dies wird in späteren Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts variiert, wobei offenbar bei allen sonstigen Ähnlichkeiten zwischen den iberischen Völkern die den Spaniern ständig unterstellte Faulheit für die Portugiesen keine Rolle spielt.¹²

Was hier jedoch konstatiert werden kann ist, dass sich also vom 18. zum 20. Jahrhundert trotz aller Zähigkeit und Langlebigkeit, die Stereotypen allenthalben attestiert wird, doch einiges geändert hat, denn Stolz, Tapferkeit, Königstreue, Blüte der Wissenschaften und

9 Zitiert nach Gerstenberger (2007: 133). In den Ausgaben von 1722 und 1731 ist interessanterweise “die Tapferkeit der Portugiesen als ein vergangenes Merkmal deutlich gemacht” (Gerstenberger 2007: 133).

10 Zitiert nach Gerstenberger (2007: 134).

11 Jaucourt schreibt in seinem Encyclopédie-Artikel unter dem Lemma “Portugal”, das Portugiesische sei “un composée de la [langue] latine, de la françoise & de la castillane. Elle est grave & élégante; & comme elle ne manque pas d’élévation pour les sujets héroïques, de même elle est remplie de douceur pour les délicatesses de l’amour” (*Encyclopédie* 1967: 157).

12 Vgl. Gerstenberger (2007: 137). Die zahlreichen Parallelen zwischen den Beschreibungen des spanischen und des portugiesischen Volkscharakters in den von ihr untersuchten historischen Enzyklopädien führt Gerstenberger auf die Tatsache zurück, dass “die antiken Quellen nicht so viel zu Portugal (*Lusitania*) hergaben, bzw. dass antik zugeschriebene Eigenschaften der Iberer (z.B. Strabos) in der Neuzeit bisweilen undifferenziert sowohl an Spanier als auch an Portugiesen vergeben wurden” (Gerstenberger 2007: 137).

des Handels sind keine Attribute, die man – wie die eingänglichen Zitate zeigen – im 20. bzw. 21. Jahrhundert mit Portugal verbindet. Lediglich die – im Zeitalter der Postmoderne allerdings archaisch anmutende – tiefe Religiosität ist geblieben, ansonsten sind eine Reihe von neuen Klischees hinzugekommen.

Ilse Losa (1913-2006) hat aufgrund ihrer persönlichen Geschichte auch einen besonders scharfen Blick für portugiesische Auto-Stereotypen und auch Hetero-Stereotypen über Portugal und die Portugiesen.¹³ Als Kind jüdischer Eltern hatte sie nach einer Reihe von kleineren persönlichen Peripetien 1934 großes Glück. Sie hatte Hitler auf einer Postkarte "kriminell" genannt und so die Aufmerksamkeit der Gestapo auf sich gezogen; allerdings glaubte ihr der zuständige Gestapo-Offizier aufgrund ihres blonden Haarschopfs nicht so recht, dass sie eine Jüdin sei und befahl ihr, in fünf Tagen wieder vorzusprechen – falls sie sich da noch im Lande befände. Nach diesem Wink mit dem Zaunpfahl packte sie ihre Sachen und machte sich auf den Weg nach Porto, wo schon einer ihrer Brüder lebte. 1934 war ihr Pass noch gültig und so konnte sie ohne Schwierigkeiten als Touristin in Portugal einreisen, das zu diesem Zeitpunkt noch deutsche Flüchtlinge aufnahm. In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre konnten sie sich sogar ohne größere Probleme in Portugal niederlassen, die administrativen Hürden dazu waren sehr niedrig, auch weil sich die schiere Menge der Flüchtlinge noch in Grenzen hielt – 1935 schätzte die deutsche Botschaft die Zahl auf etwa 600. Erst ab 1938, als Portugal den Flüchtlingsstrom kaum noch bewältigen konnte, wurden Maßnahmen wie die Kasernierung der Flüchtlinge – z.B. in Caldas da Rainha, Ericeira oder Curia – getroffen, verbunden mit gravierenden Einschränkungen der individuellen Bewegungsfreiheit und vor allem einem generellen Arbeitsverbot für Flüchtlinge.¹⁴ Durch ihre Heirat mit dem Architekten Arménio Taveiro Losa 1935 nahm Ilse Losa die portugiesische Staatsbürgerschaft an. Ihr Status zwischen zwei Kulturen – was sich etwa darin zeigt, dass sie als Deutsche ausschließlich auf Portugiesisch publizierte –, "dieses Nie ganz zu Hause sein können, drängte Ilse Losa in die Beobachterrolle, schärfte

13 Vgl. dazu auch Marques (2001), vor allem S. 142-165, auf denen sich die Autorin aber zum Großteil mit dem Deutschlandbild von *Sob Céus Estranhos* beschäftigt.

14 Zu diesen biographischen Fakten vgl. Hammer (1997: 429-431) und Nunes (1999: 10-15).

früh schon die Sinne für Details und Zwischentöne des Alltags” (Hammer 1997: 432) und macht sie auch sensibel für Klischees, die ihr als Deutscher von Portugiesen entgegengebracht wurden, die aber auch sie den Portugiesen gegenüber ganz zweifellos hatte.

Sob Céus Estranhos erzählt die Geschichte des Halbjuden José Berger, der aus dem heimatlichen Norddeutschland nach Porto auswandert und dort – eigentlich auf dem Weg zu seinem Bruder nach New York – gewissermaßen hängen bleibt, heiratet und der nun in einer schlaflosen Nacht die Geburt seines ersten Kindes erwartet. Während er zum Nichtstun verurteilt wartet, lässt er seine Jahre in Portugal vor seinem geistigen Auge Revue passieren, genauer die neun Jahre seit seiner Ankunft (in der Fiktion) 1937 bis zur Erzählgegenwart, die im Jahr 1948 angesiedelt ist. Langsam zieht seine Begegnung mit bzw. seine sukzessive Annäherung an Portugal und seine Bewohner vorbei, was gewissermaßen den *basso continuo* des Werks bildet und dabei kommt er mit zahlreichen Stereotypen – sowohl Auto- als auch Hetero-Stereotypen – in Berührung, die aus seiner Perspektive (der Text fokussiert bis auf kleinere Ausnahmen intern ihn)¹⁵ präsentiert werden.

Im Folgenden werden einige Aspekte solcher Stereotype analysiert. Von den (wenigen) Fakten, die der Protagonist über Portugal weiß, war schon die Rede. Interessant sind des Weiteren die Eindrücke von der Stadt Porto, die in bestimmter Hinsicht als *pars pro toto* für ganz Portugal steht, die Frage, wie die Ausländer und insbesondere Deutsche von Portugiesen gesehen werden, wie die Portugiesen sich selber und ihr Land sehen sowie das Frauenbild, das Ende der vierziger Jahre in Portugal vorherrscht.

Ein relativ wichtiger Aspekt ist dabei, dass José Berger sich zwar zunächst als jemand sieht, der nur auf der Durchreise ist, denn eigentlich sind sein endgültiges Ziel die USA (Losa 1992: 35); dass er sich schließlich jedoch, als immer mehr Zeit verstreicht und er wegen der fehlenden 2.000 Dollar Bürgschaft sozusagen in Portugal festsitzt, zum endgültigen Bleiben entschließt, beeinflusst die Art und Weise seiner Wahrnehmung ganz erheblich. Er sieht Portugal nicht mehr – wie er ausdrücklich betont – mit den Augen eines Touristen:

15 Vgl. dazu auch Marques (2001: 139-141).

Se um turista chega a um mundo estranho, onde nem o aspecto exterior, nem a língua, nem os costumes lhe conseguem despertar reminiscências, esse mundo exerce sobre ele um encanto delicioso (Losa 1992: 15).

Diese Attitüde gilt aber nicht mehr für ihn, für seine persönliche Situation. Was sich stattdessen sehr schnell bei ihm einstellt, ist das Gefühl, ein Fremder zu sein, nicht dazugehören, wie durch eine Art unsichtbarer Mauer von der ihn umgebenden Realität getrennt zu sein, abseits zu stehen, wie “um comparsa que, não chegando a pisar o palco, permanece nos bastidores” (Losa 1992: 16). Er hat also eine Beobachterposition, die zwar nicht neutral, aber doch übergeordnet und relativ stark reflektiert ist.¹⁶

Der erste Eindruck, als er 1937 in Porto ankommt, ist ein schockierender:

Uma mulher descalça carregou à cabeça o meu caixote de livros, enquanto transportava na mão a minha mala. E, estupefacto, pousei os olhos no bairro miserável de onde vinham crianças, nuas de cinto para baixo, de olhos encovados, estendendo as mãos para uma esmola (Losa 1992: 38).

Dieser Eindruck von Armut, ja Armseligkeit zieht sich durch den ganzen Roman. Die Stadt mit ihren damals 300.000 Einwohnern (Losa 1992: 81) ist in erster Linie grau, trist (“cidade [...] cinzenta, sombria e tristonha” (Losa 1992: 53), ja “Cidade morta. Os cafés fechados” (Losa 1992: 15), in mehr oder weniger fortgeschrittenem Verfallszustand und der unaufhörliche feine Regen tut ein Übriges, um diesen Eindruck zu verstärken (“tudo isso se ajustava à chuva e se fazia cor de chumbo e uniforme”) (Losa 1992: 53). Die Häuser sind alt, schmal und von unregelmäßiger Höhe, die Kachelverzierungen bröckeln ab, die Balkone sind verrostet (Losa 1992: 15), die Straßen eng und schmutzig (“ruas escabrosas e miseráveis”) (Losa 1992: 19). Alles wirkt extrem heruntergekommen und auch den Bewohnern sieht man, wie oben den halbnackten Kindern, ihre Misere weithin an. Der Maler Gil, ein Freund Josés, versucht, dies auf seinen Bildern festzuhalten:

As fachadas das casas a deixarem adivinhar o infortúnio dos que nelas habitavam; os trapos de roupa a secarem nas janelas; a estreiteza duma

16 “Nach Georg Simmel wird das Verhältnis des Ausländers zum Gastland durch eine eigenartige Kombination aus Zugehörigkeit und Distanz geprägt” (zitiert nach Nunes 1999: 71). Zwischen diesen beiden Polen oszilliert José in der Tat.

vida que se reflectia nos rostos e nos atitudes dos homens, na rua, nas tabernas (Losa 1992: 116).

Die Straßen sind nachts nur schwach beleuchtet, die Leuchtreklamen verdienen ihren Namen nicht (Losa 1992: 9, 79), in den Restaurants gibt es keine Musik (Losa 1992: 80) und ein deutscher Freund Josés klassifiziert die Stadt an einer Stelle als "phlegmatisch" (Losa 1992: 78), als "cidade tipo aldeia" (Losa 1992: 79) bzw. "província, província retinta" (Losa 1992: 93). Es gibt zwar auch einige positive Aspekte – der wichtigste ist der Douro, der immer wieder geradezu lyrisch beschrieben wird, auch wenn das Wetter schlecht ist (Losa 1992: 130-131, wo geradezu ein Gegensatz zwischen menschlicher Misere und strahlender Natur aufgebaut wird) – aber sie fallen gegenüber der Hässlichkeit der Stadt kaum ins Gewicht. Auch das Krankenhaus, in dem Teresa, die portugiesische Frau des Protagonisten, auf die Geburt ihres ersten Kindes wartet, ist alt (sogar die herumliegenden abgegriffenen Zeitschriften sind alt), Ordensschwestern schweben wie Geister durch die Gänge, das Licht ist nur schwach, das Mobiliar abgewohnt, der Flügel, in dem Teresa untergebracht ist, ist nicht einmal eine Geburtsstation: "Ali tudo era velho e pouco racional" (Losa 1992: 8). Und im Taxi auf dem Weg zum Krankenhaus fällt ihm auch siedend heiß ein, dass Porto die Stadt mit der höchsten Kindersterblichkeitsrate in Portugal ist (Losa 1992: 176).

Die Interieurs der Häuser sind nicht viel besser. Was hier neben vorsintflutlichem Mobiliar (z.B. im Haus der Sousa: "*bibelots inconcebíveis*", "*lavatório antediluviano*", "*lâmpada sem abat-jour*" etc.; Losa 1992: 50) dominiert, sind schrecklich kitschige Heiligenbilder: im Schlafzimmer des Ehepaars Sousa eine Christusdarstellung mit langen blonden Locken und himmelblauem Umhang samt einem blutroten Herzen auf der Brust; im Wohnzimmer Teresas ein gestickter und mit vielfachen Bordüren verzierter Wandbehang mit Jesus und den Aposteln, und auch in D. Ambrosinas Wohnung gibt es Heiligenbilder (Losa 1992: 109).

Lissabon, wo José hinreist, um seinen Vater, der auf dem Weg nach New York ist, zu treffen, ist insgesamt etwas freundlicher – das Licht ist heller, die Landschaft lieblicher und die Farben freundlicher – aber das Elend ist das gleiche: Der Vater ist entsetzt über den unbedeutenden Lohn, den er einem Schuhputzer bezahlen soll, was er als "*exploração miserável*" apostrophiert (Losa 1992: 27-28).

Überspitzt herausgestellt werden diese Befunde von den beiden Frauen der schon erwähnten Familie Lindomonte (Mutter und Tochter), die José kurz nach seiner Ankunft besucht. Es handelt sich um reiche deutsche Großbürger, die gleich nach Hitlers Machtergreifung Deutschland verlassen haben und nun bereits wieder auf dem Sprung nach Brasilien sind, weil sie von "tanta pasmaceira" (Losa 1992: 40) und der enttäuschten Illusion, hier ein Zuhause zu finden, genug haben. Ihr Haus und ihre Einrichtung spiegeln getreulich das großbürgerliche Ambiente dieser Kreise wider. Nie haben die beiden Frauen Portugiesisch gelernt ("Língua impossível" nach den Worten der Ehefrau (Losa 1992: 42) und Senhor Lindomonte – eigentlich als vernünftiger und sympathischer Charakter gezeichnet – erstickt in einem Land "onde se reprimem os impulsos e as iniciativas, onde se pretende manter a calma não deixando entrar o ar fresco por se recear que possa surgir em forma de ventania" (Losa 1992: 40). Die Frauen bemängeln, dass man nicht alleine auf die Straße oder ins Café gehen könne, ohne für Prostituierte gehalten zu werden (Losa 1992: 40) und nachdem José bei Portugiesen wohnt, fragen sie ihn auch gleich, ob er jeden Tag *sopa de azeite* und *bacalhau* zu essen bekomme (Losa 1992: 41).

Ein Symbol für die Rückständigkeit Portugals zeigt sich auch im Hinblick auf gängige Moralvorstellungen im weitesten Sinn. Dass der Protagonist nicht kirchlich heiraten kann, weil er halb Jude – und was noch schlimmer ist – halb Protestant ist, wird gerade noch zähneknirschend hingenommen. Was dagegen auf generelle Ablehnung stößt, ist der Akt einer jungen Frau am Strand, den er von seinem Malerfreund Gil geschenkt bekommt und der allerorten zum Stein des Anstoßes wird. Seine Frau kann er schließlich von der künstlerischen Qualität des Bildes überzeugen, aber D. Ambrosina, eine seiner Zimmerwirtinnen, und erst recht ihre unsympathische, kleinbürgerliche und extrem dominante Schwester D. Alice finden das Bild *indecente*, Letztere bekreuzigt sich drei Mal, als sie es das erste Mal sieht; und dass man in der *Escola das Belas-Artes* sogar junge Frauen Männerakte malen lässt, übersteigt das Vorstellungsvermögen der beiden Damen (Losa 1992: 134). D.h. mit Nacktheit hat man in diesem konservativen und katholischen Ambiente allergrößte Probleme. Ebenfalls in die Kategorie der Rückständigkeit gehört die Tatsache, dass der biedere Capitão Bigman Peixoto zwar einerseits mit einer jungen Geliebten in Josés Pension wohnt und seine Frau mit den

fünf Kindern nur ein Mal pro Monat im Alentejo besucht (ein scharfer Kontrast zu der eben beschriebenen oberflächlich zur Schau gestellten Wohlanständigkeit), andererseits aber die moderne Lyrik eines Freundes Josés, des Dichters Simão Vicente, nicht versteht – weder die Metaphorik noch die formale Gestaltung, weshalb er in seiner Ausgabe des Gedichtbandes *Pássaros à Meia-Luz* nachträglich Kommata und Ausrufezeichen einfügt, deren Fehlen er, ebenso wie die ihm inkonsistent erscheinende Groß- und Kleinschreibung der “pouca instrução do autor” (Losa 1992: 149) zuschreibt.

Ein weiteres Zeichen für den kulturellen Rückstand Portugals ist die Stellung der Frau in der Gesellschaft.¹⁷ Die portugiesische Gesellschaft der vierziger Jahre ist – ganz offenbar im Gegensatz zu Deutschland oder den USA – immer noch extrem patriarchalisch organisiert, was man am Haushalt der Familie Sousa (wo José nach seiner Ankunft ein Zimmerchen mietet) idealtypisch ablesen kann, in dem die Ehefrau D. Maria de Liberdade, deren altjüngferliche Schwester Maria Paula und die Tochter Luísa den Hausherrn, dessen lächerliche und servile Wichtigtuerei in krassem Gegensatz zu seiner tatsächlichen sozialen Stellung steht, unterwürfig bedienen müssen (Losa 1992: 47-49). Alleine dürfen die drei Frauen nur die Messe besuchen, schon ins Kino geht er mit und will dazu eingeladen werden, wenn er sich schon so großzügig zeigt, die Frauen ausgehen zu lassen. Und obwohl die Schwester seiner Frau als Modistin das wirtschaftliche Überleben der Familie sichert und zudem Sousas Konkubine ist (ein weiteres Beispiel für die vorherrschende Doppelmoral), beschimpft er sie nach einem Techtelmechtel mit einem Anderen lauthals als Hure und wirft sie hinaus (Losa 1992: 86-87). Man sieht kaum Frauen auf der Straße und in den Cafés oder des Nachts schon gar nicht, was ja bereits die Damen Lindomonte bemängelt hatten. Schöne Frauen werden zur Not unter Bewachung der *criadas* zu Hause eingesperrt oder müssen sich tief ver mummen, wenn sie alleine auf die Straße gehen wollen: “[E]ssa mulher é obrigada pelo marido a usar óculos quando vai à rua, óculos de lentes grossas, metidos numa armação à antiga. Tendo ela olhos de lince!” (Losa 1992: 97), berichtet etwa ein Bekannter José. Ein sprechendes Beispiel für diese Einstellung portugiesischer Männer ist der alte portugiesische

17 Übrigens ein Detail, das Ilse Losa in zahlreichen Interviews auch als persönlich bestätigte Erfahrung ausgewiesen hat (vgl. z.B. Losa 1997).

Angestellte in der amerikanischen Botschaft, der von seinen zwei USA-Aufenthalten vor allem in einer Hinsicht schockiert zurückkam:

E depois as mulheres! Isso é o pior de tudo. As indecências que lá vi [...]. Fazem dos homens gato-sapato, são elas que mandam em tudo, julgam-se mais do que eles. Deus me livre [...]. Uma mulher tem de se pôr no seu lugar, e o seu lugar é em casa (Losa 1992: 44).

Sogar die Frauen selbst haben das zum größten Teil verinnerlicht. Die herrschsüchtige D. Alice und ihr Mann finden, dass D. Ambrosina als Witwe keine Zimmer vermieten sollte, sondern sie sind der Meinung "que ela devia voltar à sua vida solitária e dedicar-se à memória do marido falecido" (Losa 1992: 135) – was D. Ambrosina nicht will und schließlich auch nicht tut. Die einzige weibliche Ausnahmeerscheinung ist Maria, die dem jungen Künstlerfreundeskreis angehört, der sich in Gils Atelier trifft, um über Literatur, Kunst, Politik usw. zu diskutieren. Sie schreibt ohne Erfolg *short stories*, aber sie ist anders als die üblichen portugiesischen Frauen, nämlich emanzipiert und frei; Letzteres liege aber – so ein zynischer Kommentar eines der Freunde – nur daran, dass sie noch nicht verheiratet sei (Losa 1992: 124). Es ist übrigens derselbe, der zu diesen Treffen nie seine Frau mitbringt, deren Platz eben im Haus sei. Und als Maria José einmal in seinem Zimmer besucht, wirft D. Alice sie wortlos hinaus – Damenbesuche auf dem Zimmer sind, trotz der Anwesenheit D. Ambrosinas, die von Marias Ungezwungenheit fasziniert ist, nicht erlaubt (Losa 1992: 135). Jeder Versuch einer Frau, ein unabhängiges oder wenigstens ökonomisch selbstständiges Leben zu führen – sei es im Falle D. Brancas (Terasas Mutter), um ihrem ihr aufgezwungenen Ehemann zu entfliehen (Losa 1992: 142), sei es im Falle Nazarés (die junge Geliebte des oben erwähnten Capitão Bigman Peixoto), um die Familie zu ernähren (Losa 1992: 146) –, führt automatisch in die mehr oder weniger offene Prostitution und danach wieder als *mulher respeitada* anerkannt zu werden, ist, wie D. Brancas Beispiel zeigt, sehr schwierig.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt sind die Auto-Stereotype, die die Portugiesen von sich selbst und Hetero-Stereotype, die sie über Ausländer, insbesondere Deutsche, haben. Aus einem praktischen Blickwinkel finden die Zimmervermieter Ausländer sehr angenehm. Sie sind mit allem zufrieden, meckern nicht und zahlen pünktlich (Losa 1992: 49, 140). Für Terasas Mutter D. Branca und die schon mehrfach erwähnte D. Alice sind Ausländer jedoch im

Prinzip “gente de fora“ (Losa 1992: 111), die lediglich den lieben langen Tag im Café sitzen und nichts tun (Losa 1992: 55); die ausländischen Frauen erscheinen ihnen “umas desavergonhadas“ (Losa 1992: 111). Die Deutschen haben mehrere Facetten. Für Sousa, der die anfänglichen Kriegserfolge Hitlers auf einer Weltkarte ebenso fasziniert wie besorgt dokumentiert, sind sie, besonders in dem Moment, als Frankreich überrannt wird, trotz Josés Anwesenheit “Malditos boches!” (Losa 1992: 73). Natürlich hätte Teresa erwartet, dass der Deutsche José blond und blauäugig sei, weshalb sie ihn auch, wegen seines Akzents, zunächst für einen Franzosen hält (Losa 1992: 137). Und ein weiteres Klischee wird ebenfalls zitiert – die deutsche Qualitätsarbeit: D. Branca mag Deutsche und die von ihnen hergestellten Produkte: “[Os Alemães s]ão perfeitos em tudo o que fazem, ninguém lhes chega aos calcanhares. [...] Insisto sempre nas lojas para me servirem mercadoria alemã, mesmo que seja mais cara” (Losa 1992: 137-138).¹⁸

Von sich selber und ihrem Land haben die Portugiesen ein höchst ambivalentes Bild, das offensichtlich mit dem Bildungsgrad variiert. Was das einfache Volk angeht, so ist die Haltung D. Alices vorherrschend, “para quem Portugal estava dum lado e todo o resto do globo e os que lá habitavam do outro” (Losa 1992: 111). Diese apodiktische Attitüde schlägt sich nieder in ihrer bevorzugten Maxime *Cá faz-se assim*. Auch der schon zitierte portugiesische Angestellte im amerikanischen Konsulat kann gar nicht verstehen, dass José wieder aus Portugal weg möchte. Zwar hält er sein Heimatland einerseits für “uma terra desgraçada, um autêntico lamaçal” (Losa 1992: 43), aber er ist andererseits auch stolz darauf (“cheio de convicção e com certo orgulho”, wie es im Text heißt), der *raça portuguesa* anzugehören, der *raça descobridora* (Losa 1992: 45). Auch der portugiesische Nord-Süd-Konflikt wird angesprochen. Man mahnt José, sich vor den Portugiesen aus dem Süden in Acht zu nehmen: “[A] gente do sul vale pouco. São indivíduos sem espinha, uns simulados que vivem das aparências. [...] Nós aqui sabemos ser leais e sérios” (Losa 1992: 11). Für die Leute aus dem Süden trifft Letzteres offenbar nicht zu. Die intellektuellen Freunde Josés sehen Portugals Befindlichkei-

18 Im Übrigen gibt es auch in diesem Text das klassische portugiesische Spanienklischee. An einer Stelle zitiert Teresa ihre Mutter: “Os estrangeiros são menos exigentes do que os portugueses e mais educados, com excepção dos espanhóis que tem na conta de ladrões e labregos” (Losa 1992: 140).

ten sehr viel differenzierter. Besonders der Maler Gil entwickelt diesbezüglich einen besonderen Scharfblick. Die portugiesische *tenacidade* und *obstinação*, die zur Entdeckung und Eroberung der halben Welt führte, hält er für eine Legende, noch dazu eine rückwärts gerichtete (Losa 1992: 115) und er sagt über die Portugiesen:

Temos um talento especial [...] para deixarmos perder os momentos decisivos. Aos nossos impulsos falta-lhes fôlego, de maneira que sobrevivemos a nós próprios e passamos o tempo a folhear com saudades o álbum do passado (Losa 1992: 115).

Und an anderer Stelle fügt er im gleichen Tenor hinzu: “Somos um povo anacrónico” (Losa 1992: 157). Auch die obere Gesellschaftsschicht wird von einem ihrer Angehörigen als Karikatur ihrer selbst bezeichnet, “pelo exaustivo esforço que fazia para ser uma alta sociedade a valer” (Losa 1992: 125), sodass Renato, der Älteste aus dem Freundeskreis, in Gils Atelier zu dem Schluss kommt, in Portugal herrsche “miséria descarada e miséria envergonhada, ignorância crassa, mulheres sem direitos e crianças escravizadas” (Losa 1992: 121). Der Grund dafür sei, dass man zu große Schwierigkeiten habe, radikal mit alten, überkommenen, aber lieb gewordenen Vorurteilen aufzuräumen (Losa 1992: 127).

All dies führt dazu, dass der Protagonist große Probleme hat, sich in Portugal zu assimilieren. Das fasst er im Prinzip in zwei abstrakte Bilder, die sehr aussagekräftig sind: Die herbstliche Stimmung, in der er und die Natur sich im Oktober 1948 gerade befinden, erscheint ihm symptomatisch für das Land: “Melancólica e suave a natureza agonizava, ajustava-se à índole do país. A natureza agonizava, mas a morte não se cumpria” (Losa 1992: 9). Die Natur sterbe eben nie ganz: wenn alle Blätter abgefallen seien, begännen die Kamelien zu blühen und die Orangen und Zitronen zu leuchten, was er als “Solução caridosa, porrogação perpétua” (Losa 1992: 9) interpretiert, denn auch der Frühling sei – in Absenz harter Winter – kein

richtiger Frühling, so dass die Kontraste ihre Umrisse verlören und sogar die Abfolge der Jahreszeiten wie ein zäher Einheitsbrei wirke, ohne dass man “a vitória do frágil rebento sobre a morte” (Losa 1992: 9) verspüre, also ohne klaren Anfang oder Ende. Die zweite Metapher für Josés Leben in Portugal besteht darin, dass er von Zeit zu Zeit den Eindruck hat, dass ihm die geographischen Grenzen des kleinen Portugal beinahe persönlich auf den Leib rücken und er das

Gefühl hat, sich in einem Gefängnis zu befinden, “feito de princípios e de conceitos mesquinhos, de injustiças grosseiras, de sonolenta insipidez” (Losa 1992: 165). In solchen Momenten kann er kein Verständnis aufbringen für die *atitude de resignação indigna*, die er überall sieht. Die Absenz von Frauen im öffentlichen Leben erscheint ihm das sinnfälligste Symbol für die Rückständigkeit des Landes, “simboliza atraso, enfado, falta de espírito e de graça” (Losa 1992: 165) und dann düstert er geradezu nach Widerstand, Kampfgeist, Erneuerung, Abenteuer oder wenigstens etwas mehr Aufgeschlossenheit.

Alles in allem also doch eine ganze Reihe der Stereotype, die heute noch in den eingangs zitierten Reiseführern zitiert werden, wie die Rückwärtsgewandtheit, ja Rückständigkeit, die Stellung der Frau, die nicht den Kriterien der westlichen Welt des 20. bzw. 21. Jahrhunderts entspricht, eine gewisse träge Selbstzufriedenheit (die natürlich zeitgenössisch durch Salazars Maxime vom *Orgulhosamente Sós* noch verstärkt wurde).

Allerdings hat diese “Unmodernität” gelegentlich einige positive Aspekte, die der Protagonist auch durchaus genießt. Es ist dies eine gewisse Menschlichkeit, die in den Zivilisationen der modernen Industriegesellschaften verlorengegangen ist. Der dicke gutmütige Senhor Ribeiro Pinto, der die beiden – sichtlich halb verhungerten – jungen Leute José und Gil wie selbstverständlich an seinem opulenten Abendmahl teilhaben lässt (Losa 1992: 28-29) und der José immer wieder ohne große Ostentation finanziell unter die Arme greift. Sogar D. Maria de Liberdade, die Ehefrau des despotischen Kleinbürgers Sousa, kann nicht sehen, wie er hungert und bietet ihm für einen eher symbolischen Preis einen Platz am Familientisch an (Losa 1992: 53). Renato, der schon erwähnte ältere Freund, arbeitet großzügig in erster Linie für seine zahlreichen Nichten und Neffen und er bezahlt auch noch die Miete für Gils Atelier, ohne dass dieser das weiß. Überhaupt gibt der Freundeskreis José in einer ganzen Reihe von schwierigen Situationen Halt. Deutsche Beamtenmanier, der er sich dann auch wieder auf geniale Weise entzieht, zeigt der Standesbeamte, der einerseits für Josés Heirat auf einer Geburtsurkunde besteht, aber in einem Nebensatz andeutet, wie “Zeugen” für die Tatsache, dass er geboren ist, beschafft werden können (die als Begründung ihrer Zeugenschaft fadenscheinig angeben: “que foram muitas

vezes convidados para o dia dos [...] anos”) (Losa 1992: 160) – ein in Deutschland völlig undenkbarer Vorgang.

Was ihn schließlich vollends mit Portugal versöhnt, ist jedoch die Tatsache, dass er, nachdem sein Sohn geboren ist, ganz selbstverständlich im Krankenzimmer seiner Frau zusammen mit dem Kind übernachten darf:

Na minha terra não me deixavam dormir no mesmo quarto com a Teresa e o menino. Quando muito, poderia ficar um escasso quarto de hora com a Teresa, mas o menino ficaria munido de ficha um dormitório com berços em fila, berços de metal e sem rendinhas e folhinhos, e a mim ser-me-ia permitido mirá-lo através de uma parede envidraçada. Aqui as coisas passam-se doutra maneira, menos racional; [...] Mas há vantagens nisto: saber-se que se pertence a alguém, que não se está só no mundo (Losa 1992: 182).

Dass auch noch das Wetter aufklart, der Regen aufhört, der Himmel in Pastellfarben erstrahlt, unterstreicht einen versöhnlichen Schluss, der allerdings nicht weniger klischeehaft ist als vieles, was José vorher am portugiesischen Alltag und den armen, trägen, schon fast archaisch rückwärtsgewandten, oberflächlich katholischen und patriarchalischen Portugiesen beklagte. Und diese Stereotypen über Portugal finden sich in nur geringfügigen Abwandlungen überraschenderweise heute noch.

Literaturverzeichnis

- Bausinger, Hermann (1988): “Name und Stereotyp”, in: Gerndt, Helge (Hrsg.): *Stereotypvorstellungen im Alltagsleben. Beiträge zum Themenkreis Fremdbilder – Selbstbilder – Identität*, München: Münchner Vereinigung für Volkskunde, S. 13-19.
- Borowski, Birgit (¹¹2011): *Portugal, Baedeker Reiseführer*, Ostfildern: Baedeker.
- Encyclopédie* (1967): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Faksimileausgabe der 1. Ausgabe von 1751-1780, Bd. 13, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann.
- Florack, Ruth (2001): *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*, Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Florack, Ruth (2007): *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotypen in der Literatur*, Tübingen: Niemeyer.
- Gerstenberger, Deborah (2007): *Iberien im Spiegel frühneuzeitlicher enzyklopädischer Lexika*, Stuttgart: Steiner.

- Hahn, Hans Henning (1995): "Stereotypen in der Geschichte und Geschichte im Stereotyp", in: Hahn, Hans Henning (Hrsg.): *Historische Stereotypenforschung. Methodische Überlegungen und empirische Befunde*, Oldenburg: BIS-Verlag, S.190-204.
- Hahn, Hans Henning / Hahn, Eva (2002): "Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung", in: Hahn, Hans Henning (Hrsg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 17-56.
- Hammer, Gerd (1997): "Fluß ohne Brücke – Das Schreiben der Ilse Losa", in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 428-439.
- Kelly, Tony / Benson, Andrew (2009): *Portugal. National Geographic*. Ostfildern: Mairdumont.
- Kleinsteuber, Hans J. (1991): "Stereotype, Images, Vorurteile. Die Bilder in den Köpfen der Menschen", in: Trautmann, Günter (Hrsg.): *Die hässlichen Deutschen? Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 60-68.
- Lippmann, Walter ([1922] 1949): *Public Opinion*, New York: Macmillan.
- Losa, Ilse (1992): *Sob Céus Estranhos*, Porto: Edições Afrontamento.
- Losa, Ilse (1997): "Gespräch mit der Schriftstellerin Ilse Losa. Der Wunsch nach sprachlicher Integration", in: *Die Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte, Thema Portugal*, 9, S. 824-828.
- Marques, Ana Isabel (2001): *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*. Coimbra: Publicações do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos e MinervaCoimbra.
- Nunes, Adriana (1999): *Ilse Losa. Schriftstellerin zwischen zwei Welten*, Berlin: Tranvia.
- Pageaux, Henri (1989): "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", in: Brunel, Pierre / Chevrel, Yves (Hrsg.): *Précis de littérature comparée*, Paris: Presses Univ. de France, S. 133-161.
- Pleitner, Berit (2001): *Die "vernünftige" Nation. Zur Funktion von Stereotypen über Polen und Franzosen im deutschen nationalen Diskurs 1850-1871*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Stanzel, Franz K. (Hrsg.) (1999): *Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.

António Dinis (Graz / Viena)

**Viagem ao mito das paixões – *A Ilha de Circe*
de Natália Correia**

Em 1983 Natália Correia publica o livro *A Ilha de Circe* onde reúne dois contos e uma novela, a única de que tenho conhecimento. É da novela cujo título surge na capa do livro que proponho falar-vos, não só por se tratar de uma revisitação do mito de Circe, a deusa das belas tranças, mas também pelo facto de à Madeira ser atribuído um papel singular. Vejamos primeiro o enredo da novela.

1 Enredo

A novela narra a viagem de uma família do continente à Madeira no ano de 1946. O protagonista masculino é Adriano, um jovem de 17 anos, que vai vivenciar a primeira grande paixão da sua vida. Trata-se de Matilde, a mãe duma amiga da irmã mais nova, cuja família também é do continente. Estão à procura de casa na Madeira, pois o pai é militar e será transferido para lá. Matilde, a protagonista feminina, apercebe-se da admiração do jovem, sentindo-se muito lisonjeada. O que não sabe é que a própria filha, Ritinha, se apaixonou por Adriano. A fascinação que Matilde exerce sobre o adolescente não passa despercebida a outra personagem – Miss Hurst, uma inglesa de certa idade, que se encontra na Madeira a convite das autoridades locais para poder levar avante umas investigações muito curiosas. Miss Hurst, grande conhecedora da mitologia antiga, está convencida de que a Madeira é a ilha de Circe, a maga sedutora que transformou os companheiros de Ulisses em porcos aquando da sua viagem de regresso a Ítaca. Para a inglesa, a paixão de Adriano pela mulher experiente é a prova mais convincente da tese insólita que defende. Tese essa que, ao revelar-se verídica, encerra um enorme potencial para o fomento do turismo na Madeira. Miss Hurst vai registando todos os sinais que lhe poderão ser úteis para corroborar as suas ideias. Um grito louco solto à noite por Adriano é interpretado como o primeiro sinal da metamorfose dele. Apercebendo-se de que a paixão do jovem começa a arrefecer, Miss Hurst aborda-o, no intuito de lhe provocar ciúmes. Conta-lhe que um militar, o Major Matos, tem estado a arrastar a asa a Matilde. Numa festa noturna, Adriano,

posseio de ciúmes, arrasta a perna ao Major no momento em que este quer dançar com Matilde. O Major cai e escapa por um triz à morte. Na véspera da partida, Adriano obriga Matilde a se encontrar com ele. No calado da noite, ele confessa-lhe a sua paixão. Por azar, Ritinha está perto e ouve tudo. Ferida no coração, atira-se ao mar.

O que é que o texto propõe? Por um lado, uma recriação irónica do mito de Circe, fazendo uma análise lúcida da arte de sedução feminina. Por outro lado, uma interpretação original do périplo de Ulisses. Antes de aprofundar estes pontos gostaria de referir alguns elementos narrativos do texto.

2 Elementos da novela

Os dois contos e a novela são precedidos por um curto prólogo no qual Natália Correia fornece alguns elementos para melhor se compreender o livro. Entre outros, revela que uma das intenções ao escrever e publicar os textos foi a de ressuscitar o herói.

No que folgo de algo fazer por reintegrar nestes contos e novela o herói a que a ficção renunciou fazendo a colecta dos casos que podem passar-se com qualquer um. [...] a novelística sem heróis, ainda que estilizada em ajardinado exercício literário, não passa de um perfume para disfarçar o mau cheiro do rebanho (Correia 2001: 3).

Deste modo, a escritora dá uma resposta às inovações do *Nouveau Roman*, que tentou eliminar a presença do sujeito, reduzindo-o a um mero ponto de observação. Natália Correia, pelo contrário, defende a singularidade do indivíduo, o que explica a sua afinidade com o Surrealismo e o Romantismo. Aliás, para ela o Surrealismo descendia do Romantismo: “Segui sempre uma linha romântica. O surrealismo foi a última expressão do romantismo. Foi nesse meio que se estabeleceu a minha maior cumplicidade” (cit. por Almeida 1994: 39).

No prólogo do livro, destaca a importância da estética e da vivência românticas:

Chegou a hora romântica de os deuses nos pedirem a desobediência.

Admito ter falhado em trasladar para estes escritos êxtases e intemperanças do sentimento que nos dão as últimas notícias do homem. Não enjeito o fracasso. Ele é puramente romântico (Correia 2001: 3).

A novela está dividida em onze capítulos introduzidos por pequenos títulos. A história é narrada cronologicamente, recorrendo pontualmente a analepses e prolepses. Por exemplo, o leitor fica logo no

primeiro capítulo a conhecer o futuro profissional de Adriano – será um dia catedrático de literaturas românicas. Outras alusões, neste caso ao passado mais recente, são feitas através da transcrição de pequenos trechos do caderno de notas de Miss Hurst. Em alguns momentos, a narradora interrompe a linearidade temporal de modo a poder narrar o que aconteceu simultaneamente: “A partir daqui, a cena que acabo de narrar decompõe-se em três planos” (Correia 2001: 83).

Com estes recursos narrativos, evita-se o perigo de uma narração monótona e desperta-se a curiosidade do leitor.

A narradora é onisciente. Não só conhece o destino de todas as personagens como também é capaz de iluminar os sentimentos e pensamentos mais íntimos de cada uma. Habilmente vai deslocando o foco de observação sem, no entanto, deixar de estar presente enquanto voz autoral. Por vezes, dá a palavra a uma das figuras, criando a ilusão de uma polifonia narrativa. É o caso de Miss Hurst, que num longo discurso dá a conhecer a sua teoria sobre a pátria de Circe. A exposição da inglesa é habilmente integrada no plano diegético, ou seja, no fio do enredo, pois Miss Hurst, que fala fluentemente português, aproveita um serão para dar a conhecer a sua teoria às outras personagens.

Embora os estudos narratológicos falem geralmente de um narrador, atribuindo-lhe o sexo masculino, nada obsta a que estejamos diante de uma narradora. Tendo em conta a estética romântica que identificava a obra com a vida e vice-versa, e conhecendo-se a personalidade da autora, qualquer outra suposição seria errónea. Aliás, um texto como a novela nataliana revela até que ponto também o discurso académico é um fiel representante da ordem patriarcal que a literatura, principalmente de autoria feminina, tem vindo a contestar. Outra convicção dos estudos narratológicos parece-me ser posta em causa neste texto: a da diferença entre narradora e autora. E se houvesse casos em que seria mais apropriado falar-se em identidade? Como José Saramago afirmou algures, o leitor está a ler o autor.

A afinidade com a arte romântica também está patente no tipo de narradora. Em vez de se limitar a apresentar desapaixonadamente os acontecimentos, assume um papel ativo e interpretativo. A narradora vai tecendo comentários e juízos acerca das personagens e do enredo, interrompendo assim o fio dos acontecimentos. Temos também momentos de metarreflexão, em que a narradora reflete sobre o próprio ato de narrar, quebrando a ilusão ficcional. O título do terceiro capítu-

lo é revelador: “Seja-nos concedido um parêntesis”. E a narradora prossegue deste modo:

Chegámos a hesitar em introduzir na história dos tormentosos amores de Adriano os frutos da temerária teoria de Miss Hurst sobre a viagem de Ulisses. Bastar-nos-ia para a intriga que tem como cerne o enfeitiçamento de Adriano destacar o magistério embruxante de Circe, já que na Madeira detectava Miss Hurst a pátria dos seus malefícios e deste foi vítima convulsiva o nosso jovem herói (Correia 2001: 55).

O texto termina com um segundo capítulo metarreflexivo onde a narradora discorre sobre a importância do subtexto mitológico. Defende a sua razão de ser, já que ajudaria a compreender-se melhor as paixões e os comportamentos humanos (Correia 2001: 109).

A autora reanima assim uma determinada tradição narrativa: deixando de lado o Realismo, vai beber na fonte do Romantismo. Podemos, por isso, situar a novela no âmbito do pós-modernismo. Aliás, uma das características da literatura pós-modernista também está bem patente na novela. Refiro-me ao conceito da *metafiction* tal como é definido por Patricia Waugh:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 1988: 2).

Em termos estilísticos, há que referir, por um lado, a linguagem exuberante, plena de metáforas, imagens e expressões latinizantes – uma característica do estilo nataliano, em geral, e em concordância com o tema histórico-cultural abordado na novela – e, por outro, o tom altamente irónico que perpassa todo o texto. Basta por vezes um único adjetivo para apontar a distância crítica que existe entre a narradora e a história que narra: “Esse primeiro dia de digressão que Miss Hurst pôs ao serviço da sua prepotente ulisseiologia, foi um estonteamento para o herói desta patética história de amor” (Correia 2001: 75).

De referir é também o uso de dois tipos de discursos, o discurso mitológico e o discurso bíblico. Trata-se de uma característica fundamental da obra nataliana. Vejamos um passo em que ambos os discursos, capazes de interpretar em chave simbólica a vida humana, se entrelaçam. Receando que a paixão de Adriano tenha esmorecido, Miss Hurst decide interferir:

Esta viragem beata na galopante licantropia da sua cobaia causou uma grande inquietação a Miss Hurst. E a obstinada investigadora resolveu indagar o que se passava naquele cérebro de que a sua ciência se julgava senhora absoluta. Abordou Adriano. O jovem divagou sobre temas ascéticos. Parecia uma pomba. “Mau, mau”, pensou a inglesa, “aqui há dedo do Espírito Santo”. E adquiriu a alarmante suspeita de que as garras pagãs de Circe tinham, na alma de Adriano, um poderoso rival na Terceira Pessoa da Trindade. Era o que faltava. As férias dos Negrões estavam-se a acabar e dali é que o rapaz não saía sem que a possessão que ia tão bem encaminhada culminasse numa prova indesmentível da sua teoria. Miss Hurst decidiu agir (Correia 2001: 91).

Há, portanto, dois subtextos subjacentes à novela: a *Odisseia* de Homero e a tradição bíblica. Natália Correia propõe uma reescrita sobretudo da primeira, focando, duma perspectiva feminina, o encontro do herói com a deusa das belas tranças.

3 Reinterpretação do périplo de Ulisses

Como já referi, Miss Hurst defende uma teoria bastante insólita. Está convencida de que todas as tentativas para identificar a ilha da deusa das belas tranças falharam até à data. Os estudiosos académicos teriam cometido o erro de se limitarem ao Mediterrâneo. Segundo a inglesa, seria mais provável traçar o périplo de Ulisses para além das margens do Mediterrâneo. A teoria da inglesa é, no fundo, outra forma de viajar pela cultura e imaginação europeias, como o subtítulo que introduz o respectivo capítulo sugere: “O Fantástico Périplo de Miss Hurst”. Vejamos como Miss Hurst reinterpreta as andanças de Ulisses:

Por fim, o grande busilis que escapou à miopia dos profanadores da geografia odisseica. Achei-o. O ovo de Colombo. É a vizinhança dos caminhos da noite e do dia que Homero assinala na sua Lestrijónia. Tão contíguos que um pastor que não dormisse podia ganhar dois salários. [...]

A partir daqui a minha teoria escuda-se numa irrefutável argumentação para enfrentar as lanças quebradiças da mediterraneomania. Adeus, Mediterrâneo! As borrascosas vagas arrebatam Ulisses para as vastidões atlânticas. São as mesmas que séculos mais tarde, assanhadas em idêntico temporal, nessa roa escabrosa do Bojador, atiram Zarco e Tristão Vaz para os longos caminhos oceânicos, onde descobrem Porto Santo. Mas são os alcantilados negrumes de Eeia que Ulisses acomete. A Madeira. Penedos, que os marinheiros de Zarco, benzendo-se, tomaram por monstros. Porque a fama desses medos relatados pelos cronistas portugueses mais não é do que a memória dos perniciosos feitiços que a Circe de belas tranças reserva aos nautas da Odisseia. Assombros e de-

leites. [...] Maravilhas que transformam os cobiçosos nos suínos que elessão na alma. Merecida metamorfose que Circe inflige aos marinheiros de Ulisses, já que eles comiam e bebiam como porcos.

Amigos, é Circe que nos hospeda nesta Pamir do vinhoso Oceano. Onde se encontram vales mais dignos dos paços de Circe? Porque é num vale de umbrosos mistérios que Homero situa o palácio da Maga. Onde as espessas florestas de que fala o poeta, se não as desta ilha de *legnami* onde os descobridores portugueses não acharam um palmo de terra que não estivesse coberto de enormes árvores? Onde os fumos que se elevam dos largos caminhos de Eeia, se não estas fumaceiras que correm por amplidões imensas? Querem os esbulhadores da Odisseia convencer-nos de que em Terracina, no acanhado mar Tirreno, encontrareis os restos miseráveis do reino de magia que durante um ano reteve Ulisses no leito magnífico de Circe? Mandai-os ao diabo. Embrenhai-vos no bruxedo destas matas pretas onde mal penetram os raios do Sol. Subi a estes píncaros enfronhados em névoas douradas. Respirai este ar embal-samado de lânguidas flores que se sucedem como os frutos. Tão luxuriante proliferação que induziu Humboldt a identificar a Madeira com a terra dos Feácios. O que adiante me permito desmascarar com o devido respeito pelo insigne explorador que teve, pelo menos, o mérito de arrancar o país dos Feácios das garras da tese mediterrânica. Mas se não fordes capazes de ver o dedo de Circe nesta paisagem enfeiticante, é porque no vosso espírito não há rasgo que convide a Maga a transformar-vos em águias de gloriosas sensações (Correia 2001: 59).

Prosseguindo com a sua argumentação, Miss Hurst avança com outras hipóteses, igualmente insólitas, no âmbito dos Estudos Clássicos:

Prossigo. Ulisses desprende-se dos braços da deusa com voz humana. Encontramo-lo agora num lugar tenebroso. É a terra dos Cimérios. Outra metáfora do poeta que quer significar a morada de Hades. Aí mergulha o espírito de Ulisses a fim de consultar o adivinho Tirésias sobre o destino que vai enfrentar no regresso à pátria. Deixemos, pois, aos caprichos da imagética do nosso aedo o reino sombrio dos Cimérios. Segue-se a ilha das Sereias. Não as que ao largo de Sorrento inquietavam os marinheiros. Outra impostura da ladroeira académica. As alterosas ondas atlânticas arrastam Ulisses para o mar dos Açores. E passa a ilharga de Santa Maria onde, no som do mar que ferve nas formigas, reconheço o gorgulhar das sereias que querem atrair Ulisses para a perdição que ronda. É realmente esta que se avizinha. Porque, vem agora a grande surpresa. É já no oceano povoado dos monstros da mugidoura Anfítrite que Ulisses reconhece os terríveis efeitos da cólera de Poseidon. Mar de lobos marinhos e de inumeráveis baleias, diz Homero destas paragens onde Cila e Caríbdis disputam as vidas que, naus ligeiras, se arriscam por entre os dois terríveis escolhos. Ora bem, leia-se o Livro Terceiro das Saudades da Terra do vosso ilustre Gaspar Frutuoso: abundavam então nas costas açóricas os lobos-marinhos. Quanto às baleias, *cela va sans dire*. Se ainda hoje ali saltam os homens à canoa para a saga da baleia, é bem de imaginar a chusma de cetáceos

com que, no tempo de Ulisses, a estrondosa Anfitrite nutria aquelas águas abissais. Ah!, mas a pirataria que saqueia Homero põe focídeos e miríades de baleias no estreito de Messina, onde ignorantemente localiza os dois horrendos escolhos. Aqui me detenho para homenagear o vosso arguto Sampaio Bruno. Ridicularizando Bérards e quejandos, lembrou-se este inspirado impugnador da impostura mediterrânica que o aparecimento de uma só baleia no estreito de Messina seria motivo de espanto. Levou-o, porém, a lusa intuição longe de mais. No que, perdoai-me, era lúdimo herdeiro da megalomania dos vossos navegadores, que ora expiais em desenganada tristeza.

Seduzido pelas enganosas baleias, quis Sampaio Bruno arpoá-las, com a sua hiperbólica tese, no estreito de Bering, onde realmente enxameiam. Fora Sampaio Bruno mais modesto e um pouco mais nacionalista e caber-lhe-ia a honra de identificar Cila e Caríbdis com São Jorge e Pico. É entre estas duas ilhas que se estreitam, em canal, as águas que despeñham os mareantes em espantosas rochas. De um lado Pico, a monstruosa Caríbdis, que toca o vasto céu com seu vértice pontiagudo envolvido por nuvens negras. O vulcão que vomita procelas de pernicioso fogo. Do outro lado, São Jorge, cuja dantesca formação de rochas, lembrando um monstro antediluviano, é a ladradora Cila. Frente a frente, como diz Homero, e não no estreito de Messina onde Caríbdis se acha a duas horas e meia de Cila (Correia 2001: 60).

Para além do Pico e de São Jorge, outras ilhas açorianas são identificadas como lugares que surgem na Odisseia:

Acumulam-se as provas que coonestam o meu périplo de Ulisses. Fugindo aos rochedos das terríveis Cila e Caríbdis, o Odisseu chega em breve à encantadora ilha de Hélios, onde estão as belas vacas que fecundam a terra. Em breve, sublinho. Estamos realmente a escassas milhas do turbilhão que devorou os companheiros de Ulisses. Nas Flores. Ilha de pastos tenros sobre os quais Hélios, o sol, se derrama em ouro. Ousa, porém, a torcionária tese mediterrânica colocar as gordas vacas da Trinácia na Sicília, onde quem procurar nédios espécimes do mugento povo de Hélios terá de se contentar com o enxofre das sulfuratas. Nas Flores, pois, regalo atlântico de inigualáveis pastagens. E é daí que o infeliz Ulisses rumo a novas ciladas do porceloso Neptuno. Desta vez, as perniciosas Cila e Caríbdis arremessam a marinhagem de Ulisses para os abismos marinhos. O bater iracundo das ondas dismantela-lhe a nau, que se desfaz em lascas no bramejante mar. Amarrando a quilha e o mastro, o herói cavalga a frágil casca de noz e os arreganhados ventos arrastam-no para a ilha de Ogígia. Outra artimanha dos nossos embusteiros. Ceuta é agora a sua vítima. Calcule-se a imortalidade que Calipso serve aos heróis em taça de ouro na sua ilha verdejante, metida a martelo naquela península, que ao que se saiba, só deu fortificações militares. Ilha remota, chama Homero a Ogígia. Trata-se com preclara evidência de São Miguel. As árvores tão altas que parecem abraçar o céu, assombro dos descobridores portugueses, são as mesmas que Homero diz serem em Ogígia tão elevadas quanto o firmamento. E nesse paraíso atlântico de prados macios que Calipso retém durante sete anos

o imbatível Ulisses. Sete anos. Aqui toda a vossa atenção é pouca. Os sete dons da imortalidade. E preparai-vos para outra grande surpresa. Antília! A ilha fantástica das Sete Cidades, que a cartografia dos séculos XV e XVI situava no Atlântico Ocidental a oeste de Portugal. [...] Foi para assinalar, nesse verdejante éden do Atlântico, o país onde Calipso oferecia aos heróis os sete dons da imortalidade que os portugueses puseram o nome de Sete Cidades às belezas que se aninham na concha de um deslumbrante vale, numa paisagem suspensa do prodígio (Correia 2001: 61-62).

E Miss Hurst conclui o seu longo discurso defendendo que a terra dos Feácios seria junto do Tejo.

Ulisses parte. Terra à vista. Mas os desbragados ventos arrebatam-lhe a jangada para as cavernas do inexorável Poseidon. Vencendo as ondas que se quebram contra a costa rude, o irredutível naufrago chega à foz de um rio de bela corrente. O Tejo. Sim, o Tejo que banha a terra dos Feácios. E desmascaro outra patranha dos arganazes da Odisseia que debalde metem na betesga setentrional das jónias ilhas a desembocadura de um rio caudaloso.

Alegrai-vos amigos da ocidental praia lusitana! Restituo-vos a Ulissipo, que o latrocínio historicista vos roubou (Correia 2001: 62).

4 Descrição da Madeira

Sendo a Madeira o espaço em que se desenrola a história, não admira que surja em descrições pitorescas ao longo da narrativa. É sobretudo a paisagem que prende a atenção da narradora. Veremos ainda que pelo menos uma tradição local também é referida.

Logo no início, quando a família do continente chega à baía do Funchal, a narradora faz a seguinte descrição:

Um mês depois o paquete que conduzia a família Negrão à Madeira lançava ferro num mar cor de safira esverdeada. Um vapor de água púrpura flutuava sobre o anfiteatro de alcantilada verdura que, semeado de casario branco, se erguia na frente. Uma feira de bordados, móveis de verga, colares de âmbar, coral e madrepérolas, açafates de flores e outras vibrações do colorido local, baloiçava na baía em botes listados a verde e amarelo. Nadadores ágeis como cobras de água mergulhavam no verde-azul translúcido e, emergindo rapidamente, traziam, agarradas nos dedos do pé, as moedas que, aos seus rogos gárrulos de *shilling!* *shilling!*, os turistas atiravam da amurada do navio (Correia 2001: 46).

A paisagem encantadora da Madeira surge depois nos passeios que as personagens vão dando pela ilha fora. Ao todo podemos identificar três passeios concretamente narrados. O primeiro leva o leitor à Quinta das Cruzes:

Desta vez Benvinda marcara a Quinta das Cruzes no seu cardápio de vergueis. Foi aí, entre a plumagem dos fetos e canteiros de hibiscos cor-de-rosa, que a Mané achou azado o idílico ambiente para dar à Ritinha o ensejo de abrir o coração de Adriano com olhares melados. Nesta disposição de gorducho cúpido, pôs-se a estugar o passeio deliciado da mãe por entre a profusão de flores garridas com o isco de que lá em cima, no terraço, é que estavam as maravilhas daquele horto da Babilónia. (Correia 2001: 68).

É neste lugar que Ritinha confessa o seu amor a Adriano. Atente-se na referência à Babilónia. Mais do que um simples horto, a referência evoca a terra mesopotâmica de Ishtar, uma das personificações mais importantes da Grande Deusa.

Outra digressão pelos encantos da ilha é descrita com mais pormenores. Matilde sugere fazer-se um passeio, convidando Adriano:

E a propósito de coisas belas, estou a perdê-las nesta ilha onde Circe deixou a marca do seus encantamentos. Penso que é a altura de fazer uma pausa nas minhas enfadonhas andanças à procura de casa. Iremos à descoberta dos jardins suspensos de Circe. Acompanha-me? (Correia 2001: 72).

Subindo os jardins tropicais do Funchal, começaram as curvas e, com elas, os solavancos, que no assento de trás provocavam choques deliciosos em que Adriano gozava até ao arrepio o contacto morno e fragrante do corpo de Matilde. Uma tontura por entre caminhos bordados de rosas, malvas e agapantos, folgadas de vegetação luxuriante que violentamente irrompia da terra ensanguentada com súbitas clareiras em que o céu e o mar docemente se confundiam. Depois, as alturas alpestres recamavam-se de uma cerração verde de eucaliptos, carvalhos e castanheiros, que mais acima se engolfava em tules de nevoeiro. Subitamente, uma rajada de luz cindia a névoa em véus lilases, amarelos, rosas e brancos, que se afastavam para o vale. O Sol esplendia por cima de um mar de nuvens no Pico de Areeiro. E, dessa substância arminada, emergiam cristas vermelhas de falésias como focinhos gigantesco da criação submersa.

Nesta paragem de assombro, Miss Emmeline Hurst fez uma dissertação esfuziante sobre a inequívoca identificação dos flocos de nuvens que a seus pés pareciam almofadar o precipício, com as fumosas terras de Circe. Esclareça-se que, no alor da parlenga, não eram menores os efeitos da “poncha” que a inflamada velhota, sub-repticiamente piteireira, fizera questão de beber à sombra de uma latada com enlases de louro sobre o mar alacramente pontilhado de barquinhos azuis e amarelos (Correia 2001: 74).

Outra atração da Madeira também é interpretada à luz do subtexto mitológico. Trata-se do Curral das Freiras:

E fora precisamente na manhã desse mesmo dia que Miss Emmeline Hurst, num gesto tão rasgado quanto a sua ciência, indicara finalmente a gigantesca cratera onde outrora se erguiam os Paços de Circe.

Serpeando tremendas implantações rochosas na terra cor de fogo, maciços de castanheiros cuja folhagem alourava ao sol, ribeiras que, nos precipícios de penedias negras, se despenhavam em cascatas cingidas por musgos e fetos, chegaram à crista de um monte. Aí aguardava-os a mais desmesurada beleza que os olhos humanos podem abarcar. Colossais muralhas basálticas com fundos tapizados de culturas luxuriamente fundidas. Encostas selvagens e picos, ora entalhados num azul cintilante, ora perdidos em gases de névoa (Correia 2001: 79).

Houve um frémito geral, quando Miss Hurst, apontando o fabuloso vale cercado de precipícios, disse:

“Ali! Chamam-lhe o Curral das Freiras. Hélas! Estábulo, sim. Mas de Circe.”

Quanto mais se olhava, mais ampla e irreal era a panorâmica onde, com uma lógica que o feitiço da paisagem testemunhava, Miss Hurst maior razão encontrava para que o curral onde castas e católicas ovelhas do Senhor – as freirinhas de Santa Clara – se haviam abrigado dos saques com que a pirataria francesa flagelava os conventos do Funchal, fosse o sítio onde Circe encurralava os homens licantropizados pela sua magia (Correia 2001: 79-80).

Além dos encantos paisagísticos que não podiam deixar de merecer particular atenção por parte da narradora, temos ainda a referência às danças folclóricas madeirenses. Atente-se que também são interpretadas à luz da revisitação do mito de Circe:

Neste preparo de baixos meios para atingir os fins elevados da sua ciência, Miss Hurst ordenou ao Matos que marcasse uma mesa no Casino para essa noite. Iam ver as danças da Camacha. Curiosíssimo documento das velhas fumigações telúricas da ilha de Circe que estavam na origem daquela enigmática flexão oblíqua do busto das dançarinas (Correia 2001: 92).

Outra tradição ou costume também surge no texto – trata-se de um tipo de evento organizado pelos hotéis na hora da despedida dos hóspedes, pelo menos antigamente: “Era o hábito do hotel assinalar com um *garden-party* o *fare-well* dos turistas que embarcavam no transatlântico já ancorado, para os levar, no jade transparente da baía” (Correia 2001: 102).

5 Reescrita mitológica – alusões à Grande Deusa

Natália Correia foi uma das vozes mais importantes da defesa dos direitos das mulheres em Portugal. Para fundamentar a sua posição estudou a fundo e ressuscitou arquétipos femininos que durante muito tempo haviam sido votados ao esquecimento. Não cabe aqui abordar as suas ideias e o seu conceito de matrismo (tendo como referência a cultura, sociedade e atitudes espiritual e psicológica específicas dos tempos pré-patriarcais e de sociedades femininas) (Dinis 2011). Não deixa, no entanto, de ser curioso verificar que também a novela é um belo exemplo do projeto de atualização da Magna Mater, nomeadamente da sua dimensão erótica, levado a cabo pela poetisa açoriana.

Matilde desempenha o papel de Circe, a deusa das belas tranças. Há porém que distinguir bem entre as várias perspectivas que o texto apresenta, isto é, entre a perspetiva de Adriano e a descrição feita pela narradora.

Aos olhos de Adriano, Matilde surge como a personificação autêntica da beleza feminina.

Para ser Vénus nem mesmo faltavam as espáduas que emergiam, cintilantes, de um *décolleté de chiffon* água-marinha. Longos e fartos, os braços discretamente fartos de carnadura rósea, quebravam-se em pulsos delicados, que floriam em mãos alvas e transparentes, leves como plumas. Do pescoço alto e ondulante despontava graciosamente o oval madrepérola do rosto, emoldurado pelo castanho radioso do cabelo, que enlanguescia na nuca em caracóis indolentes. A boca imóvel e carnuda descobria, quando parada numa fresca rosa entreaberta, uma fieira brilhante de dentinhos irisados. O nariz, de asas frementes, mostrava, de perfil, um filete de luz suavemente aquilino. Por fim os olhos. Que olhos! Duas crateras amendoadas, em cuja profundidade fosforejava uma insofrida lava verde (Correia 2001: 49-50).

Identificando-a com a Deusa do Amor, Adriano rejeita a ideia de que ela possa ser mãe: “O rapaz achou absurda esta conjectura da irmã. Tinha na sua frente uma deusa e as deusas não têm filhos, que são o estigma da mortalidade” (Correia 2001: 49).

Rejeitando a ideia de que Matilde possa ter filhos, Adriano confere-lhe maior juventude. Convém porém não esquecer que a mitologia greco-romana está cheia de deusas que deram à luz filhos. Ou seja, a maternidade não impossibilita o estado divino. A perspetiva de Adriano apenas se torna compreensível tendo em conta o provér-

bio segundo o qual o amor cega. É um dos aspetos que a novela desenvolve.

A descrição metafórica da aparência física de Matilde corresponde à visão de Adriano. A narradora não deixa de sublinhar este pormenor, tendo já antes referido a veia poética do jovem. Eis o comentário dela:

É bem de ver que esta reportagem de atractivos traduz a óptica de um jovem que, chegado o momento de amar, projectava no objecto do seu embevecimento o belo feminino apetecido pelo seu espírito e pela sua carne. Matilde [...] pertencia à categoria de mulheres que os homens entre si chamam “brasa”, “boa” e outros apodos gulosos do calão erótico. Mas só a droga que já começava a actuar nos sentidos de Adriano podia emprestar-lhe tão sublimes seduções (Correia 2001: 49).

A narradora realça que a imagem da deusa se deve a uma projecção do desejo adolescente de Adriano. A ilusão é desmascarada graças à descrição mais realista e prosaica que faz de Matilde. Curiosamente, tal descrição também reflete uma perspetiva masculina que continua a ver a mulher como objeto do desejo. A beleza é portanto sempre uma projecção do próprio desejo.

Até que ponto a imagem que temos de uma pessoa depende do nosso estado de espírito é-nos revelado em dois momentos da novela. Tendo sido repreendido por Matilde por causa do seu comportamento louco, Adriano promete mudar. “Ela era imaculada. Disso tinha a prova na vocação de monge que essa excelsa mulher lhe soubera despertar” (Correia 2001: 91).

Mais tarde, sentindo-se rejeitado, Adriano muda a sua atitude para com Matilde: “Uma puta! Curiosamente esta imagem indecente de Matilde provocou-lhe um estranho prazer” (Correia 2001: 97).

É importante verificar que nestes dois pontos do texto, a narradora lembra as duas imagens da mulher que predominaram no patriarcado ocidental durante 2000 mil anos: santa e prostituta. Ambas nada têm a ver com a mulher real e a dimensão sófica feminina.

A identificação de Matilde com a Deusa do Amor é feita através de outro recurso que nada tem a ver com os focos narrativos. Trata-se da profissão do marido dela bem como do colega que se ofereceu a fazer companhia a Matilde. Ambos são militares. Ora, como se sabe, o Deus da Guerra, Marte, é o amante mais conhecido de Vénus. Ambos foram apanhados num momento de encontro amoroso o que provocou o riso do Olimpo. Eram ambos adorados no templo *Mars*

Ultor, mandado construir pelo imperador Augusto (Fink 1993: 48, 193).

Há ainda que ter em consideração que fugindo ao original mitológico, Adriano não é transformado num porco, mas sofre uma transformação simbólica em lobo. Trata-se do animal associado ao Deus da Guerra. Deste modo, Adriano é comparado a Marte (Fink 1993: 193).

A metamorfose num lobo – “licantropia”, nas palavras de Miss Hurst (Correia 2001: 91) – tem a ver com a localização dos acontecimentos. Perto da capital da Madeira situa-se a Câmara dos Lobos, cujo nome se deve a lobos marinhos (Clode / Adragão 1989: 107-108).

6 Viagem

A título de conclusão, podemos sintetizar que a novela de Natália Correia desenvolve três tipos de viagens:

- a) a viagem real à ilha da Madeira;
- b) a viagem literária ao mito de Circe, atualizando o périplo de Ulisses, considerado um dos arquétipos do *homo viator* da cultura ocidental;
- c) a viagem simbólica ao reino das paixões, isto é, à alma e ao coração.

A iniciação erótica do jovem estudante confronta-o com Eros e Thánatos, os dois antagonistas mais poderosos da cultura ocidental e mesmo universal. Tendo em conta o desenlace trágico da novela, poderá esta ser interpretada como uma resposta, em registo paródico, ao mais célebre romance do Romantismo português: *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco. Aliás, a narradora cita, num contexto irónico, outro romance do autor oitocentista: *A Queda dum Anjo*. “Esta exortação de Miss Hurst à cruzada pela honra de Matilde teve como rapidíssimo efeito a queda do anjo em que ele sublimara o amante acabrunhado por um amor proibido” (Correia 2001: 93).

Mas o que mais importa é o seguinte: A viagem que Natália Correia propõe fazer proporciona um enorme prazer intelectual e estético. Estamos perante uma obra-prima da narrativa portuguesa contemporânea.

Bibliografia

- Almeida, Ângela (1994): *Retrato de Natália Correia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Clode, Luiza Helena / Adragão, José Victor (1989): *Madeira*. Lisboa: Presença.
- Correia, Natália (2001): *A Ilha de Circe*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Dinis, António (2011): *Im Reich der Magna Mater. Natália Correia und die Geschichte der Geschlechter in Portugal*. Marburg: Tectum.
- Fink, Gerhard (1993): *Who's who in der antiken Mythologie*. München: dtv.
- Waugh, Patricia (1988): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge.

Teresa Pinheiro (Chemnitz)

Die Rezeption der Nelkenrevolution in der spanischen Presse

1 Einleitung

Die Nelkenrevolution war nicht die einzige Zäsur in der portugiesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Zuvor markierten auch die Ausrufung der Ersten Republik, der Militärputsch von Gomes da Costa und der Kolonialkrieg den Beginn neuer historischer Abschnitte in Portugal. Die Nelkenrevolution ist jedoch die letzte große politische Zäsur, die eine Kontinuität bis in die Gegenwart zeigt. Das demokratische Regime, das mit dem *Movimento das Forças Armadas* (MFA) eingeführt wurde und mit der Verfassung von 1976 seine juristische Form erhielt, gilt bis heute. Die Dekolonisierung, die nach der Revolution einsetzte, verwandelte Portugal in den heutigen modernen Staat ohne Kolonien, in dem jedoch die koloniale Vergangenheit in demographischer, sozialer und kultureller Hinsicht Spuren hinterlassen hat.

Am Vorabend der Nelkenrevolution zählte Portugal mit Griechenland und Spanien zu den letzten europäischen Staaten, die von einer Rechtsdiktatur regiert wurden. Die Diktaturen Francos und Salazars hatten sich zeit ihres Bestehens gegenseitig gestützt, wo es notwendig schien, um die eigene Existenz zu sichern; beide hatten sich an die politischen Rahmenbedingungen nach dem Zweiten Weltkrieg angepasst, ohne jedoch auf die Besonderheiten des eigenen Weges zu verzichten (Jiménez Redondo 1996). Je mehr sich die beiden Regimes im überwiegend demokratischen Europa der Nachkriegszeit isolierten, desto klarer erkannten ihre Führer, dass Veränderungen im Nachbarland nicht ohne Folgen für das eigene Regime bleiben würden.

Als am 25. April 1974 ein Militärputsch dem *Estado Novo* in Portugal ein Ende setzte, gingen die Ereignisse um die Welt und alle europäischen Länder begleiteten erwartungsvoll die unabsehbaren Entwicklungen der revolutionären Phase. In Spanien potenzierte sich die Aufmerksamkeit, denn mit Portugal ging eines der letzten autoritären Regimes zu Ende, die den Franquismus von außen stützten. Wir wissen heute, dass die Nelkenrevolution nicht nach Spanien

hinüberschwappte, zu unterschiedlich war die politische Lage dort. Jedoch wurden die Ereignisse in Portugal im Nachbarland mit größter Aufmerksamkeit verfolgt und aus unterschiedlichen Blickwinkeln kommentiert.

Im vorliegenden Beitrag behandle ich die Rezeption der Nelkenrevolution in Spanien, indem ich das Echo auf die ersten Wochen nach dem Staatsstreich vom 25. April in zwei ausgewählten Medien der spanischen Presse untersuche. Die Analyse konzentriert sich auf die Tageszeitung *Arriba* und auf die Wochenzeitung *Cambio 16*. *Arriba* war das Organ der Falange und des franquistischen Establishments (Fusi Aizpúrua 2001: 718); *Cambio 16* war hingegen ein Sprachrohr der Reformisten, die – ohne revolutionäre Ziele zu verfolgen – dezidiert für einen politischen Wandel im Sinne einer Demokratisierung Spaniens eintraten. Beide Zeitungen repräsentieren somit zwei entgegengesetzte Positionen im Spätfranquismus: Immobilisten einerseits und Reformisten andererseits. Wie wurden die portugiesischen Ereignisse in den ersten Wochen nach der Nelkenrevolution in diesen Medien rezipiert und kommentiert? Welche Bezüge wurden zur Situation in Spanien hergestellt? Um auf diese Fragen zu antworten, habe ich eine kontextbezogene Textanalyse der Ausgaben beider Zeitungen unternommen, die zwischen dem 25. April und dem 25. Mai 1974 erschienen. Die Ergebnisse der Untersuchung werden im Folgenden dargestellt.

2 Spanien am Vorabend der Nelkenrevolution

Die Nelkenrevolution fiel in eine Zeit, als der Franquismus deutliche Risse und Spaltungen zeigte und die Opposition stärker war denn je. Der Mord an Carrero Blanco durch Mitglieder der ETA im Dezember 1973 hatte das Regime geschwächt. Im Bestreben, eine politische Kontinuität für die Zeit nach seinem Rückzug zu garantieren, hatte Franco für seine Nachfolge gesorgt. Carrero Blanco, der seit 1967 Vize-Premierminister gewesen war, hatte seit Juni 1973 die Regierungsgeschäfte inne. Der Tod von Carrero Blanco stürzte das politische Establishment in eine Krise, die die Spaltungen zwischen *aperturistas* und *inmovilistas* verschärfte. Die *aperturistas* gehörten überwiegend einer jüngeren Generation an, die weder den Bürgerkrieg noch die Nachkriegsjahre mit ihrer Überhöhung der nationalistischen Mystik

durch den franquistischen Propaganda-Apparat selbst erlebt hatten. Sie strebten eine Reform des Franquismus an, die Spanien eine moderne politische und soziale Ordnung nach europäischem Zuschnitt geben sollte. Gegen diese Forderung stellen sich die *inmovilistas*, die hauptsächlich aus dem "blauen Sektor" des franquistischen Apparats stammten. Vertreter des Immobilismus waren in der extremen Rechten der Falange Española, im *ultra*-Sektor des Militärs und unter den Karlisten zu finden (Fusi Aizpúrua 2001: 781).

Die Politik in der Amtszeit von Carlos Arias Navarro, den Franco im Januar 1974 zum Nachfolger von Carrero Blanco ernannte, wies viele derjenigen Widersprüche auf, die den Spätfranquismus charakterisierten. Am 12. Februar 1974 kündigte Arias ein Regierungsprogramm an, das eine stärkere Partizipation der Bevölkerung und eine wirkliche demokratische Öffnung vorsah. Dafür bekam er Unterstützung seitens der *aperturistas* und breiter Bevölkerungsteile. Von der liberalen Presse gefeiert wurde die Ernennung von Pío Cabanillas zum Informationsminister, der eine freizügige und tolerante Informationspolitik vertrat (Fusi Aizpúrua 2001: 792). Jedoch wurden viele Vorhaben nicht umgesetzt. Im Gegenzug nahm die Repression gegenüber der Opposition zu, wovon die Inhaftierung des Bischofs von Bilbao, Antonio Añoveros Ataún im Februar und die Hinrichtung des katalanischen Anarchisten Salvador Puig Antich im März 1974 zeugten (Sánchez Cervello 1995: 260ff.). Schließlich wurde Cabanillas im Oktober 1974 aus seinem Amt entlassen.¹

Die historischen Parallelen zwischen den beiden iberischen Diktaturen, die Krise des Spätfranquismus und die Öffnungspolitik von Pío Cabanillas sorgten dafür, dass die portugiesische Revolution mit großer Aufmerksamkeit in den spanischen Medien verfolgt und kommentiert wurde. Josep Sánchez Cervelló unterscheidet zwei Phasen in der Rezeption der portugiesischen Ereignisse in Spanien: Eine erste Phase reiche vom Tag des Staatsstreichs am 25. April bis zu Spínolas Rücktritt am 30. September 1974 und sei durch eine offenkundige Sympathie der spanischen Bevölkerung für die vom revolutionären MFA angekündigte Öffnung gekennzeichnet – die auch in den spanischen Medien positiv bewertet wurde; die zweite Phase

1 Im Dekret 2996/1974 vom 29. Oktober 1974 entließ Franco Cabanillas aus seinem Amt ohne Erläuterung (Boletín Oficial del Estado 1974). Insgesamt war Cabanillas vom 03. Januar 1974 bis zum 29. Oktober 1974 Minister für Information und Tourismus im Kabinett von Carlos Arias Navarro.

reiche vom 30. September 1974 bis Ende 1975 und deckte sich mit der radikalen Phase des PREC, des revolutionären Prozesses, in der die Kommunistische Partei eine dominante Rolle in der Politik einnahm, während sich die politischen Kämpfe zwischen links und rechts radikalisierten und weitere – erfolglose – Staatsstrieche am 11. März und am 25. November 1975 das Land erschütterten. Diese Phase wird von Sánchez Cervelló negativ gesehen, weil sie eine Furcht vor dem Einfluss des Kommunismus auslöste und indirekt zu einer Verhärtung der Repression durch das Kabinett von Arias Navarro führte (Sánchez Cervelló 1995: 265). Freilich lässt sich bei der Presseanalyse nicht pauschal von einer positiven *versus* negativen Darstellung sprechen, zu unterschiedlich waren die ideologischen Ausrichtungen der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen. Dennoch fallen diese Phasen in der Tat mit unterschiedlichen Wahrnehmungen in Spanien zusammen. Dabei ist jedoch die erste Phase nicht erst mit dem 25. April, sondern bereits früher anzusetzen und sowohl die Veröffentlichung von Spínolas *Portugal e o futuro* im Februar 1974 als auch der vereitelte Putsch von Caldas da Rainha im März zu berücksichtigen. Diese Ereignisse fanden in der spanischen Presse einen nicht geringen Widerhall, sodass der 25. April zumindest für die politisch engagierten und gut informierten Journalisten nicht unangekündigt kam.

Gut informiert waren nicht wenige, zieht man die Parallelen in der politischen Entwicklung in Betracht. Als Arias Navarro im Februar 1974 sein Programm vorstellte, das den hoffnungsvollen Beinamen „el espíritu del 12 de febrero” erhielt, erlebte auch Portugal eine relative politische Öffnung unter der Amtszeit von Marcelo Caetano, die als „Primavera Marcelista” bekannt wurde. Als einen Monat später Spínola, der in seinem Buch Caetanos Kolonialpolitik kritisiert und für eine politische Lösung des Kolonialkriegs plädiert hatte, von seinem Amt als Oberbefehlshaber der Streitkräfte zurücktreten musste, wurde in Spanien Puig Antich hingerichtet und Añoberos Ataún inhaftiert. Die Antennen blieben in dieser Zeit stets auf den Nachbarn gerichtet und politische Ereignisse wie der versuchte Staatsstreich von Caldas da Rainha ließ die Öffentlichkeit nicht unkommentiert.

Für die Rezeption der Nelkenrevolution in Spanien spielte die spanische Presse eine herausragende Rolle (Maxwell 1983). Die Öffnungspolitik von Cabanillas begünstigte die Berichterstattung

über die Ereignisse in Portugal, vom Putschversuch von Caldas über die Nelkenrevolution und den PREC bis hin zum Dekolonisationsprozess. Sie trug gleichzeitig zur Gründung neuer liberaler Zeitungen bei, die für Abwechslung in der bislang hauptsächlich von konservativen Medien bestimmten Presselandschaft sorgten. Die Nutzung der relativen Pressefreiheit unter Cabanillas durch die liberale Presse wurde wiederum von den konservativen Kreisen des Franquismus heftig kritisiert. In diesem offen ausgetragenen Konflikt bot die Nelkenrevolution Anlass zu öffentlich vorgetragenen Positionsbestimmungen. Die Berichterstattung mündete regelmäßig in Reflexionen über die Situation in Spanien, wie die Beispiele von *Cambio 16* und *Arriba* deutlich machen.

3 Die Nelkenrevolution in *Cambio 16*

Cambio 16 wurde 1971 als eine Wochenzeitschrift gegründet. In den ersten Jahren pflegte die Redaktion eine vorsichtige Berichterstattung, in der sie das Programm eines politischen Wandels im Rahmen des engen Zensurkorsetts vertrat. Während der Regierung von Carlos Arias Navarro – insbesondere dank der Öffnungspolitik seines Ministers für Information und Tourismus Pío Cabanillas – wurden in den Artikeln von *Cambio 16* Forderungen nach einem politischen Wechsel lauter. So avancierte sie in den 1970er Jahren zu einer der liberalsten Zeitungen, die nicht davor zurückscheute, den Franquismus direkt und scharf zu kritisieren, was zum Verbot einiger ihrer Ausgaben führte. Mit etwa einer halben Million verkauften Exemplaren wurde *Cambio 16* zu einem großen publizistischen Erfolg und spiegelte den Wunsch in weiten Teilen der spanischen Gesellschaft nach einem politischen Wandel (Fusi Aizpúrua 2001: 792) wider. Die Berichterstattung der Ereignisse in Portugal stand im Einklang mit dieser Strategie: Die Redakteure verfolgten mit Interesse die Lage im Nachbarland, sie berichteten ausführlich über tagesaktuelle Entwicklungen und stellten direkte Bezüge zur eigenen innenpolitischen Lage her.

Für die Redakteure von *Cambio 16* bedurfte es nicht des 25. April 1974, um auf die Veränderungen in Portugal aufmerksam zu werden. Es war ihnen schon lange bewusst, dass im Nachbarland die Unzufriedenheit großer Teile des Militärs und der Bevölkerung mit dem Regime und dem von ihm geführten, bereits seit 13 Jahren

andauernden Kolonialkrieg eine breite Basis hatte. Die Veröffentlichung von Spínolas *Portugal e o Futuro* im Februar 1974 und der gescheiterte Putschversuch von Caldas da Rainha vom 16. März wurden von der *Cambio 16*-Redaktion aufmerksam verfolgt. Der Korrespondent in Lissabon, José Oneto, widmete sich verstärkt ab dem versuchten Staatsstreich von Caldas da Rainha der politischen Stimmung in Portugal. Die Ausgabe vom 25. März 1974 hatte diesen Ereignissen

bereits seine Spalten weit geöffnet. Die Titelseite erschien ganz in rot und grün mit dem Aufmacher *¡Ai Portugal! Exclusiva: cambio-16 en Caldas da Rainha* in gelben Buchstaben. Im Februar bereits hatte José Oneto in einem zweiseitigen Artikel unter dem Titel *Lo que dice Spínola* über die Veröffentlichung von António de Spínolas *Portugal e o Futuro* berichtet. Der Autor gibt die Position Spínolas wieder und geht auf die Reaktionen ein, die das Buch ausgelöst hatte und die er folgendermaßen kommentiert:

El libro [...] ha sido sólo uno de los detonantes de una auténtica “revolución” dentro del ejército. Esta vez no ha triunfado porque, está ya casi confirmado, un capitán se adelantó al previsto “pusch”. Habrá probablemente en el Gobierno un giro a la derecha, pero el proceso resulta imparable (Oneto 1974a: 9).

Der Autor zeichnet eine Linie des Wandels für Portugal, die von Spínolas *Portugal e o Futuro* über den Putschversuch von Caldas da Rainha bis hin zur Revolution führt. Anschließend berichtet er in einem fünfseitigen Artikel über die Ereignisse von Caldas, die er aus der Nähe erlebt hatte. Seine Schlussfolgerung lautet, dass die Zeichen der Zeit unabwendbar auf politische Veränderungen deuten: “la crisis en Portugal, a vueltas con el mayor imperio colonial que aún subsiste, no ha hecho más que empezar” (Oneto 1974b: 12).

Die Geschichte gab Oneto Recht und der *Cambio 16*-Redaktion Gelegenheit, Titelseite und Hauptartikel der Ausgabe vom 6. Mai 1974 der Nelkenrevolution zu widmen. Die Ausgabe mit dem Titel *Especial Portugal* zeigt auf Seite 1 ein Bild der Straßen Lissabons, in denen die Bevölkerung die aufständischen Militärs mit Essen versorgt. Der Leitartikel – wieder aus Onetos Feder – berichtet auf nicht weniger als zwölf Seiten über die Ereignisse des 25. April. Der Autor beschreibt in einer emotiven Narrative die Ereignisse der ersten 24 Stunden nach dem Ausstrahlen von Zeca Afonsos Lied “Grândola, vila morena” im Radio Renascença um 0.20 Uhr. In vielen Epi-

soden und Details berichtet er über die Atmosphäre, die in den Straßen von Lissabon herrschte (Oneto 1974c: 14-19).

Die Bedeutung der Ereignisse in Portugal ist für die Redakteure von *Cambio 16* klar. Die Befreiung der politischen Häftlinge, die Einführung der Pressefreiheit, die Ankündigung freier Wahlen – all dies unterstrich den Bruch mit dem Salazarismus, den Portugal herbeigeführt hatte, so Jorge Martínez Reverte in einem Artikel mit dem pointierten Titel “El fin del salazarismo” (Reverte 1974: 19). Das Programm des MFA, so der Autor, habe mit einem Federstrich fast ein halbes Jahrhundert portugiesischer Geschichte beendet (Reverte 1974: 19). Ebenfalls kennzeichnend ist ein Artikel von Carlos Zayas, der unter dem Titel “Autopsia de una dictadura” aus einer kritischen Perspektive die Hauptmerkmale der Diktatur des *Estado Novo* auflistet (Zayas 1974a: 20). Der Befund ist eindeutig: Die Diktatur ist tot.

Es liegt auf der Hand, dass die Redakteure mit Detailreichtum und Enthusiasmus den “Tod” der portugiesischen Diktatur verkündeten, weil sie sich für Spanien einen ähnlichen Wandel wünschten. Das gilt für die bisher erwähnten Artikel, die keinen expliziten Bezug zu Spanien herstellen. Vor allem aber gilt es für eine Reihe von Artikeln in der gleichen Ausgabe der Zeitung, die ausdrücklich den Bogen nach Spanien spannen. Sie legen ihrer Leserschaft offen ans Herz, was Spanien aus dem portugiesischen Fall lernen kann.

Einer dieser Artikel stammt von Carlos Zayas und trägt den Titel “Portugal: salvado por su ejército” (Zayas 1974b: 22). Dem Autor geht es in diesem Text in erster Linie darum, die Besonderheiten einer demokratischen Revolution zu erläutern, die den Militärs zu verdanken war. Diese Gegebenheit war an sich schon für Portugal erklärungsbedürftig, dessen Diktatur ihrerseits aus einem Militärputsch hervorgegangen war; für ein spanisches Publikum war der Zusammenhang noch rätselhafter und bedurfte einer umfassenden Kontextualisierung des portugiesischen Falles. Der Zusammengang zwischen Militär und Demokratie, so der Autor, mache es notwendig, dass “en el futuro los sorprendidos españoles sepamos algo más de Portugal que la existencia del trío Fátima, Fado, Estoril” (Zayas 1974b: 22). Zayas äußert sich aber auch über die politische Bedeutung des portugiesischen Falls für Spanien:

Los acontecimientos en Portugal, a partir de ahora, se convierten en una apasionante experiencia de recuperación y reinstalación de la democracia. Proceso especialmente interesante para quienes, en países vecinos,

propugnan una apertura política. Merece ya la pena, pues, irse de vacaciones a Portugal (Zayas 1974b: 23).

Der Verzicht auf einen direkten Verweis auf Spanien („Nachbarländer“) harmoniert mit dem Prinzip der *Cambio 16*-Redaktion, einen allzu direkten Stil zu vermeiden, der die Zensur provozieren könnte. Dessen ungeachtet scheint es für den Autor abzusehen, dass die portugiesische Revolution nicht ohne Folgen für Spanien bleiben würde. Der Chefredakteur von *Cambio 16* stößt in seinem Editorial der Ausgabe vom 6. Mai 1974 ins gleiche Horn:

La influencia que los acontecimientos de Portugal van a tener en este país, será, sin lugar a dudas, muy grande. Y existe el riesgo de que, los inmovilistas de siempre, saquen conclusiones equivocadas –no os mováis, que es peor–, cuando la única receta que conduce indeclinablemente a una crisis global como la portuguesa es, precisamente, no hacer nada. Hay momentos en la historia en que la consigna de las fuerzas del miedo y de la inercia, parece ser la suprema paradoja de “no cambiar nada para que todo cambie” (Salas 1974a: 7).

Dieses Zitat verbirgt in seiner Vieldeutigkeit doch eine klare Botschaft an die spanische Leserschaft, jedenfalls an die progressive Leserschaft von *Cambio 16*. Der erste Satz ist trotz des bemühten Wortschatzes der Bestimmtheit („sin lugar a dudas“) und Größe („muy grande“) mehr Ausdruck der Hoffnung als der Sicherheit. Die Hoffnung ist, dass es auch in Spanien zu einem Wandel kommen möge: Das Wort „cambio“ zieht sich wie ein roter Faden durch diesen Text und steht im Einklang mit dem Programm und dem Namen der Zeitschrift. Das Ungewisse dieses Wandels wird dabei wie eine Anklage angesprochen. Der Autor spricht mögliche Hindernisse an: Immobilismus, Untätigkeit, Angst. Dieser Immobilismus ist keine vage Diagnose zum Zustand des spanischen Kollektivs; es handelt sich vielmehr um eine konkrete und gewichtige politische Ideologie, die ihren politischen Ausdruck im *búnker* fand, jenem konservativen Sektor des Spätfranquismus, der sich gegen jegliche Art der politischen Öffnung wandte. Einer der vehementesten Vertreter dieses politischen Immobilismus, der Falangist Antonio Girón de Velasco, hatte in der Zeitung *Arriba*, dem Organ der Falange, einen später als „El Girozano“ bekannt gewordenen Artikel veröffentlicht, der sich in Reaktion auf die Nelkenrevolution in Portugal gegen eine politische Öffnung in Spanien wandte.² Der Bezug zu Girón

2 Für eine Analyse des „Gironazo“ siehe Kapitel 4.

de Velasco und der von ihm vertretenen Position der *búnker* erfolgt im Editorial von *Cambio 16* explizit:

Si alguien quiere conducir a España a una crisis sin salida, lo único que tiene que hacer es seguir al pie de la letra la receta de Girón. Enarbolar banderas de miedo, dar marcha atrás y no cambiar nada [...] es el mejor modo de que se desplome todo (Salas 1974a: 17).

Die Fronten im Spätfranquismus sind klar, und beide Positionen – Immobilismus *versus* Wandel – kristallisieren sich in den Tagen nach der Nelkenrevolution in der spanischen Presse heraus. Der letzte Satz des Editorials ist ein Appell an die spanische Bevölkerung, nicht untätig zu bleiben, ungeachtet möglicher Ängste, eine Revolution wie in Portugal könne die Gegensätze aus dem Bürgerkrieg erneut aufbrechen lassen. Sie ist zugleich eine offene Kritik an der Haltung der *inmovilistas* innerhalb des franquistischen Apparats.

Ein weiterer Artikel spricht den Zusammenhang zwischen Portugal und Spanien gleich im Titel an. „Convergencias hispanas y lusas“ ist ein Meinungsartikel von Alejandro Muñoz Alonso (Muñoz Alonso 1974). Er will den gängigen Topos widerlegen, Spanien und Portugal lebten nebeneinander mit einander zugekehrtem Rücken. Stattdessen suggeriert er einen engen Zusammenhang zwischen den Ereignissen in Portugal und der Zukunft Spaniens. Zum einen werde der radikale Wechsel im Nachbarland in Spanien mit höchster Aufmerksamkeit verfolgt (Muñoz Alonso 1974). Zum anderen bestehe zwischen Portugal und Spanien von jeher eine rege Wechselwirkung, die sich aus zahlreichen Parallelen in der Geschichte der beiden Länder im 19. Jahrhundert ablesen lasse:

“el liberalismo español produce su *impacto*”; “*traducen y adaptan la constitución*”; “*es seguido*”; “la guerra miguelista *exacto trasunto* de la carlista”; “la tensión entre carlistas y septembristas”; “*traducción al portugués de la dicotomía moderados-progresistas*” (Muñoz Alonso 1974, meine Hervorhebungen).

Diese Parallelen verweisen auf eine jeweils ähnliche Logik der Probleme und der kollektiven Sensibilität. Der Autor überlässt es seiner Leserschaft, den Argumentationskreis zu schließen: Wenn uns die Geschichte zeigt, dass sich politische Umbrüche in Portugal und Spanien regelmäßig beim Nachbarn wiederholen, dann kann (und sollte) dies auch in der Gegenwart geschehen.

Sogar die humoristische Rubrik von *Cambio 16* beschäftigt sich mit der Revolution in Portugal. In einem Text mit dem Titel

“Consultaço [sic]” (Rico-Godoy 1974) klagt eine Ehefrau der Eheberaterin Francis:

Hace tres años que estoy casada con un hombre trabajador, bueno y que me quiere mucho [...]. Pues bien, señora Francis, hace unos días, exactamente desde el pasado día 25 de Abril, mi marido ya no es el mismo. Ese fatídico día, es decir, esa noche, mi marido, en lugar de llegar a casa a las siete de la tarde, como es su costumbre, llegó a las diez y –vergüenza me da confesarlo– completamente borracho. Decía cosas incoherentes, como “¡Liberdade para povo!” [sic], “¡Portugal, Portugal, ya tienes libertad!” y otras barbaridades que por pudor prefiero no decir (Rico-Godoy 1974).

Carmen Rico-Godoy, die im Pariser Exil ihrer republikanischen Eltern geboren wurde, war eine antifranquistische Journalistin und Mitgründerin von *Cambio 16* (La Vanguardia 2001). In dieser fingierten Ratsuche schafft sie eine Metapher des im Traditionalismus und Konservatismus erstarrten Franquismus, der seit der Nelkenrevolution nicht mehr derselbe sei. Mit einer dissipativen Dosis Ironie vermag sie doch deutlich zu machen, dass der 25. April 1974 auch für Spanien “ein schicksalhafter Tag” sei.

Doch dies sollte erst der Anfang einer fieberhaften Berichterstattung über Portugal und – mehr noch – einer Reflexion über Spanien sein. Die Ausgabe des *Cambio 16* vom 13. Mai 1974 beschäftigt sich ausführlich mit dem “Gironazo”. Die Titelseite zeigt Girón in Militäruniform, im Hintergrund sind Messdiener in ihren Gewändern zu sehen. Die Überschrift – “El Gironazo” – spielt auf die Reaktion an, die Giróns Artikel in anderen Medien ausgelöst hatte. Doch macht das Editorial deutlich, dass *Cambio 16* sich nicht von der Warnung Giróns einschüchtern lassen möchte. Der Autor Salas argumentiert diametral entgegengesetzt zu Girón: Erstens habe Spanien die traumatische Krise des Kriegs und der Nachkriegszeit überwunden; zweitens sei es nun an der Zeit, über die Zukunft nachzudenken. Dafür sei nicht Angst, sondern Selbstbewusstsein der beste Ratgeber. Die Vision für die Zukunft ist klar. Es geht um Wandel – “dinamismo y vitalidad” (Salas 1974b: 9) – und um Freiheit, um über die Zukunft zu debattieren: “Discútase en buena hora la res pública, hablese de política, de pasado y de futuro [...]” (Salas 1974b: 9). Spielerisch vermag Salas die Republik auf die Liste der politischen Szenarien zu setzen: Wenn “res publica” vordergründig auf das abstrakte lateinische Konzept des Gemeinwesens verweist, so holt der *accent aigu* im Wort “pública” die Leser in die spanische

Realität zurück. Wie sich die Forderungen politisch umsetzen lassen, bleibt nicht unerwähnt: “En este sentido, el gobierno Arias ha prometido a la nación unas cuantas medidas concretas, y lo único que hay que hacer es ponerlas en práctica sin miedo y con prisa” (Salas 1974b: 9).

Der Hauptartikel der Ausgabe vom 13. Mai zitiert einen Auszug aus Giróns Text und direkt anschließend die Reaktionen in der konservativen Presse, die sich beinahe ausnahmslos von den Äußerungen Giróns distanzierte. Der Artikel hebt hervor, dass sich zum ersten Mal im franquistischen Regime die Presse mit der Politik des Ministeriums für Information unter dem Minister Pío Cabanillas solidarisiert hat. Ohne die Öffnungspolitik des Ministers seien weder offene Reaktionen auf die Nelkenrevolution noch die indirekte Bezugnahme – etwa die Antwort auf Giróns Text – möglich gewesen (o.A. 1974a: 22).

Die Reaktion auf die Nelkenrevolution scheint eine Reflexion über die Zukunft Spaniens salonfähig gemacht zu haben. Seit dem “Gironazo” und der Antwort darauf im *Cambio 16* bedarf es nicht mehr der vorsichtigen Vergleiche, um einen Wandel für Spanien zu fordern. Von nun an wird diese Forderung offen und bestimmt vorgebracht. Dass der Auslöser dieser neuen Haltung in den Ereignissen in Portugal liegt, wird dabei nicht vergessen. Unterhalb des Editorials prangt das Bild einer Demonstration in Portugal, in dem ein Plakat mit dem Spruch “Viva a liberdade, viva o 1º de Maio” zu sehen war. Der Leitartikel über den Gironazo stellt einen Zusammenhang zwischen dem Militärputsch in Portugal und dem Artikel von Girón de Velasco her: “Pero esta vez, nervioso quizá por los acontecimientos irreversibles de Portugal, el señor Girón y el ‘Gironazo’ parece que han fracasado” (o.A. 1974a: 22). In derselben Ausgabe reflektiert Luis González Seara sogar über den direkten Zusammenhang zwischen der portugiesischen Revolution und den in der Folge sich entwickelnden Ereignissen. “Una primavera muy ibérica” ist der Titel dieses Artikels (González Seara 1974: 27), und der Bezug zu anderen demokratischen Aufbruchereignissen ist unverkennbar. Der Autor zieht unverblümt eine Parallele zwischen Portugal und Spanien:

La primavera ibérica se orienta por dos caminos: mientras Portugal emprende el de una modernización que le permita salvar un poco el tremendo desfase que lleva con Europa, aquí el signo de la primavera apa-

rece siguiendo los puntos de referencia de una serie de señores como Girón [...] (González Seara 1974: 27).

Dabei ist Girón ein Referenzpunkt *ex negativo*:

El hecho de que aparezca en “*Arriba*” ya es un buen síntoma de que el manifiesto [de Girón] está a la última. Si no recuerdo mal, el mismo día del golpe de estado en nuestro país vecino, ese periódico pregonaba con grandes caracteres la “paz” reinante en Portugal (González Seara 1974: 27).

Auf den Leitartikel, der den “Gironazo” verurteilt, folgt ein ausführlicher Bericht von 13 Seiten mit dem bezeichnenden Titel “Primavera en Portugal” (Velasco 1974: 34) über die Entwicklungen im Nachbarland. In dem Artikel wird die Atmosphäre in Portugal während der Demonstrationen des 1. Mai 1974 in enthusiastischen Tönen beschrieben. Die portugiesische Bevölkerung, das Militär und die Sozialistische sowie die Kommunistische Partei mit ihren Führern Mário Soares und Álvaro Cunhal werden als Protagonisten des Demokratisierungsprozesses hervorgehoben. Wobei “no fuera posible distinguir si el pueblo portugués estuvo el 1 de mayo con las Fuerzas Armadas, o fueron las Fuerzas Armadas las que estuvieron el 25 de abril con el pueblo” (Velasco 1974: 35). Mögliche Folgen für Spanien werden unter Verweis auf die Meinungen in der internationalen Presse insinuiert: “Numerosos periódicos extranjeros han destacado estos días las posibles repercusiones en España del golpe de Estado vecino” (Velasco 1974: 35).

Die Analyse der ersten *Cambio 16*-Ausgaben über die Ereignisse in Portugal macht deutlich, dass die Berichterstattung in der progressiven Presse in Spanien über ihre informative Funktion hinaus auch die Gelegenheit schuf, Forderungen nach einem politischen Wandel im eigenen Land zu stellen. Verfolgt man die weiteren Ausgaben von *Cambio 16* im Sommer 1974, so lässt sich feststellen, dass die Berichterstattung über Portugal den diskursiven Weg ebnete, offen über die Lage Spaniens zu schreiben. Die Ausgabe vom 3. Juni 1974 ist hierfür paradigmatisch. Die Titelseite zeigt Spielkarten, auf denen neben den klassischen Figuren auch Abbildungen von sieben Politikern zu sehen sind, die unterschiedliche politische Richtungen repräsentieren. Der Titel lautet “Encuesta Cambio 16 – más democracia” (o.A. 1974b). Es handelt sich dabei um die Veröffentlichung einer Umfrage unter der spanischen Bevölkerung über die politische Zukunft Spaniens. Die Ergebnisse der Umfrage wer-

den in einer Tabelle veröffentlicht, im Artikel werden sie kommentiert:

Las elecciones presidenciales francesas, la batalla del Congreso de Estados Unidos contra el presidente Richard Nixon y la orientación del nuevo régimen portugués han reavivado aquí el interés por el fenómeno democrático y sus procesos. La encuesta que tratamos a continuación parece revelar algo más profundo: amplios sectores del país se inclinan por el sistema democrático occidental y, dentro de él, por los grupos socialistas (o.A. 1974b: 20).

Portugal spielte aufgrund der geographischen Nähe und der Ähnlichkeit der iberischen Diktaturen eine besondere Rolle für die politische Diskussion in Spanien. Aber es gab auch andere Ereignisse der internationalen Politik, die die Debatte in Spanien über die Demokratie nährten. Die innenpolitischen Konflikte in den USA, die Präsidentschaftswahlen in Frankreich, später auch die Ereignisse in Griechenland, über die *Cambio 16* ausführlich berichtete, spielten ebenfalls eine Rolle. Sie gaben Anstöße, über die Möglichkeit einer Demokratisierung Spaniens zu schreiben. Immer freiere Zukunftsvisionen gehen mit einer zunehmend kritischen Bewertung der Lage Spaniens in der veränderten internationalen Situation einher. Die Ausgabe vom 5. August trägt den Titel "España en Europa: solos y apaleados". Auf der Titelseite tritt dem Leser das Bild zweier Hockeyspieler aus der portugiesischen und der spanischen Mannschaft entgegen. Bild und Überschrift verweisen auf einen Zwischenfall während der Hockey-Weltmeisterschaft in Lissabon, auf der die Spieler der spanischen Nationalmannschaft mit "Fascistas"-Rufen seitens der portugiesischen Zuschauer belegt wurden. Das Editorial schließt sich den Rufen an:

Como España no hay dos. Nos hemos quedado como única democracia orgánica de Europa, en un mar de democracias de las otras, desde Turquía a Portugal, pasando por Grecia [...]. El ser diferente nos cuesta cada vez más disgustos y cada vez más dinero (Salas 1974c: 3).

In diesem Sommer geht die Berichterstattung über das Ende der Diktatur in Portugal in ein Nachdenken über politische Lage und Zukunft Spaniens über. Die möglichen Szenarien einer Demokratisierung und eines Wandels hin zu einem pluralistischen politischen Leben werden dabei im *Cambio 16* so offen wie nie zuvor diskutiert. Und auch wie später nicht mehr: Nach der Entlassung Cabanillas aus dem Ministerium für Information endet zwar die Berichterstattung über Portugal nicht, doch so offen wie im Sommer 1974 wird

bis zu Francos Tod nicht über eine Demokratisierung Spaniens geschrieben.

4 Die Nelkenrevolution im *Arriba*

Die Zeitung *Arriba* wurde 1935 als das offizielle Organ der *Falange Española* von José Antonio Primo de Rivera gegründet (Davara Torrego 2005: 131). Nach einer kurzen Suspendierung während der II. Republik wurde *Arriba* 1939 wieder gedruckt und avancierte zur offiziellen Zeitung des Franquismus. Im Spätfranquismus wurde *Arriba* zum Sprachrohr der Immobilisten, die die Öffnungstendenzen der *aperturistas* scharf kritisierten (Fusi Aizpúrua 2001: 790).

Auch die Zeitung *Arriba* wartete nicht auf die Revolution, um über Portugal zu berichten, tut dies jedoch in einem gänzlich anderen Duktus als *Cambio 16*. Dass die konservativen Kräfte in Spanien die Entwicklungen in Portugal mit Sorge verfolgten, lässt sich aus der Tatsache ablesen, dass José Luis Gómez Tello zwischen dem 18. und dem 25. April 1974 in *Arriba* eine Serie von insgesamt fünf Artikeln mit jeweils gleichem Titel („Portugal, en su calma“) und wechselnden Untertiteln veröffentlichte (Gómez Tello 1974a-1974e). Titel und Inhalt zeugen von dem Versuch, die Ereignisse im Nachbarland zu bagatellisieren. Als hätte der Autor die anstehende Revolution vorausgesehen, kleiden diese Artikel die Ereignisse im Nachbarland in einen Mantel der Bedeutungslosigkeit. Doch zu einschneidend war der 25. April, als dass die fünf Artikel des Portugal-Korrespondenten den Eindruck der Ruhe hätten vermitteln können.

Der erste Artikel der Serie „Portugal, en su calma 1“ trägt die Unterüberschrift „Lisboa como telón de fondo“. Es ist ein zweiseitiger Beitrag, in dem neben dem Titel auch die Ikonographie den Eindruck von Beschaulichkeit und Normalität evoziert: Eine Momentaufnahme vom Jazz-Festival von Cascais, ein Blumenmarkt und eine Café-Terrasse auf der Avenida da Liberdade sind auf den drei abgebildeten Fotos zu sehen. Dieser Eindruck wird im Text weiter verstärkt. Insgesamt wird behauptet, dass – entgegen der Berichterstattung ausländischer Journalisten, die offenbar nach Sensationalismus suchen (Gómez Tello 1974a) – in Lissabon nichts passiere. Der Autor malt ein idyllisches Bild der portugiesischen Hauptstadt, die in warmen und sonnigen Morgenstunden ihren Alltag begeht. Vor diese Kulisse platziert er eine apolitische Gesellschaft, die sich fern

von revolutionären Umtrieben in ihrem lächelnden Hedonismus ergeht:

Lo siento mucho por los aficionados al sensacionalismo que en estos días han caído sobre Lisboa. En la terraza del Suizo se toman helados y no conozco conspiradores en torno a una “casatta” (Gómez Tello 1974a).

Die ironische Wendung ist eine direkte Antwort auf die spanische Berichterstattung über den Putschversuch von Caldas da Rainha, die – wie die Redakteure von *Cambio 16* – darin den Anfang eines unwiderruflichen Prozesses der Demokratisierung sahen. Ebenso ironisch räumt der Autor kurz ein, es sei in Lissabon doch so etwas wie Unruhe zu verspüren – Menschen auf den Straßen und hupende Autos –, doch sei dies nur das Fest nach einem Benfica-Sporting-Derby. Die Ironie wird zu Sarkasmus, wo der Autor Spuren einer politischen Opposition verfolgt: Die Sozialdemokraten seien “pocos y, además, desunidos [...], dan ganas de reír” (Gómez Tello 1974a). Und so kehrt der Text zur Grundaussage zurück – im Westen nichts Neues: “Lo que sucede aquí, es que no sucede nada” (Gómez Tello 1974a).

Der zweite Artikel der Serie – “Portugal en su calma 2/ Cambio de pie” (Gómez Tello 1974b) – wurde nur einen Tag später, am 19. April, veröffentlicht. In diesem Beitrag widmet sich der Autor der wirtschaftlichen Situation in Portugal. Diese wird in einem äußerst positiven Licht betrachtet. In einem impliziten Vergleich zum spanischen Wirtschaftswunder heißt es: “En Portugal no se habla de ‘milagro económico’, pero ese milagro existe desde que Salazar restableció la economía” (Gómez Tello 1974b: 38). Aufbauend auf die Sanierung der Staatsfinanzen durch Salazar genieße Portugal wirtschaftliche Stabilität und ein rasantes Wirtschaftswachstum, das zugleich Auslandsinvestitionen anziehe (Gómez Tello 1974b). Eine Beschreibung der Hauptstadt stützt diese Argumentation, indem sie die altehrwürdigen Banken der Rua Augusta neben modernen Gebäuden großer Unternehmen vor dem Auge des Lesers vorüberziehen lässt und dabei der Lissaboner Innenstadt den Ehrentitel “la Wall Street de Bancos” (Gómez Tello 1974b: 39) verleiht. Portugal im 13. Jahr eines ruinösen Kolonialkriegs als eine Wirtschafts- und Finanzmacht darzustellen verrät, dass Portugal hier nicht in seinen Realitäten, sondern vielmehr als Projektionsfläche interessiert. In ihr soll die spanische Wirtschaft mit ihrem Aufschwung der 1960er Jahre zu erkennen und die Botschaft zu vernehmen sein, dass es an

Schauplätzen eines Wirtschaftswunders keinen Grund für Unzufriedenheit und Revolution gebe.

Erst in der dritten Folge der Serie werden Probleme angesprochen. In "Portugal en su calma 3/ un problema llamado ultramar" (Gómez Tello 1974c) geht es um die koloniale Frage und damit um ein portugiesisches Spezifikum, über das ohne Gefahr eines Vergleichs mit Spanien berichtet werden kann. Als der Artikel im *Arriba* vom 20. April erschien, war Spínolas *Portugal e o futuro* seit Wochen auf dem Markt und sorgte für eine heftige Debatte in der portugiesischen Öffentlichkeit. Gómez Tello erwähnt das Buch einmal in einem Nebensatz. Auch hier herrscht der allgemeine Tenor der Entwarnung: In Portugal werde – anders als im Ausland – kaum über die Überseeprovinzen berichtet, zu sehr gelten diese als selbstverständlicher Teil der Nation, heißt es hier. Man schrieb zwar das 13. Jahr der Kriege in Afrika, doch der Artikel vermittelt den Eindruck, dass alles in bester Ordnung sei, und das sei gut so: Die Portugiesen bringen Angola den Fortschritt; die Freiheitskämpfer seien nichts anderes als "Terroristen".

En 1961 todo el mundo daba por perdida a Angola, y los portugueses la defendieron. Trece años después, Angola es uno de los territorios africanos donde la población vive más apaciblemente y en pleno desarrollo. "Angola e [sic] nossa", clamaba entonces desesperadamente la locutora de la radio de Carmona, cuando la ciudad estaba cerrada casi completamente por los terroristas (Gómez Tello 1974c).

Am 22. April 1974 erschien der vierte Teil der Serie, "Portugal en su calma 4/ Spinola y los 'doscientos de Caldas'" (Gómez Tello 1974d). Fast einen Monat später berichtet *Arriba* über den Putschversuch von Caldas da Rainha. Diese Verspätung ist nicht Zeichen von journalistischer Lässigkeit oder Unaufmerksamkeit, vielmehr sollen die Ereignisse von Caldas als *quantité négligeable* gelten, die Portugal nicht aus seiner Ruhe bringen:

La historia de lo que sucedió hace poco más de un mes parece ya tan antigua y olvidada que nadie habla de ello en Portugal, ni en las tertulias del Nicola, ni en la Brasileira y el Suizo, ni en los bares de Cacilhas ni en los periódicos, incluyendo los de la oposición [...] (Gómez Tello 1974d).

Der Autor bemüht sich in seinem Artikel, den Zusammenhang zwischen Spínolas Buch und dem Putschversuch von Caldas zu verwischen, entsprechend der Linie der portugiesischen Regierung. Die Ereignisse von Caldas gingen auf Lohnkonflikte zurück, heißt es

lakonisch und Spínolas Buch sei eine große Enttäuschung, wie es oft Bücher seien, die als große Sensation präsentiert werden (Gómez Tello 1974d). Ebenso lakonisch endet der Artikel: Ohne irgendjemanden begeistern zu können, seien die 200 von Caldas in ihre Kaserne zurückgekehrt (Gómez Tello 1974d).

Am 25. April 1974 erschien die fünfte Folge der Serie mit dem Titel "Portugal en su calma y 5/ guerra de calumnias y terrorismo" (Gómez Tello 1974e). Der Diskursfaden der Ruhe – "calma" – wird im Titel vermischt mit einer Semantik des Krieges, so als wäre es nicht mehr zu vermeiden, über Unruhen zu berichten. Doch bei dem Krieg, der im Titel angesprochen wird, handelt es sich bloß um verbale Auseinandersetzungen, "guerra de calumnias". Diese Spannung durchzieht den Artikel über zwei Seiten, auch in der Ikonographie. Die Semantik des Friedens und Wohlstands wird durch drei Bilder unterstützt, auf denen Windmühlen, in Setúbal am Fließband einer Konservenfabrik arbeitende Frauen und die Internationale Messe in Lissabon abgebildet sind, Letzteres *en passant* zur Widerlegung der These, das Land sei international isoliert. Vielsagend sind ebenfalls die im Text eingefügten Bilder im unteren Teil der Doppelseite, die die Spannung zwischen Ruhe und Unruhe illustrieren. Links zeigt ein kleines Bild die dritte Auflage von Spínolas *Portugal e o futuro* ohne Legende; rechts ist das Nampula-Krankenhaus in Mosambik abgebildet, dessen Begleittext lautet: "La obra de Portugal en África" (Gómez Tello 1974e). Die Argumentationslinie des vorherigen Artikels aufnehmend, wird Spínolas Kritik am Festhalten an den Kolonien zurückgewiesen angesichts des zivilisatorischen Beitrags, den das Mutterland auf afrikanischem Boden geleistet habe. Die konservative spanische Presse verteidigt mit der Kolonialpolitik zugleich die Regierung Portugals gegen ihre Kritiker, große Teile des Militärs inbegriffen, die den Kolonialkrieg ihres Landes ablehnten.

Die Ruhe-Unruhe-Spannung prägt ebenfalls den Text. Das Motto der Artikelserie – "Portugal en su calma" – wird wie ein Mantra wiederholt. Als müssten unsichtbare Gegenargumente bekämpft werden, wird obstinat behauptet, dass nichts Außergewöhnliches geschehe. Als Beweis dafür erwähnt der Autor erneut das Derby Benfica-Sporting: "¿Se habría autorizado esta incontrolable concentración de público si se hubiera temido algo?" (Gómez Tello 1974e: 42). "Portugal en su calma" also. Doch da ist etwas, was die Ruhe bedroht, und dies bedroht potenziell auch Spanien: "Portugal en su

calma y en su tenacidad, pero... Contra Portugal hay una conspiración internacional que tiene como objetivo la Península Ibérica entera” (Gómez Tello 1974e: 42). Die Ursache der Unruhe komme also aus dem Ausland, das Ziel sei nicht nur Portugal, sondern auch Spanien. Das Phantombild des Feindes verbleibt zunächst im Mysteriösen – “ciertos ambiente plutocráticos del exterior”, “la campaña calumniosa que en el exterior se ha montado como arma de guerra contra Portugal”, “oscuras maniobras del extranjero” –, gewinnt aber nach und nach Konturen – “el gran capitalismo extranjero” – bis er dann schließlich in aller Größe und Deutlichkeit erkennbar ist – “la doble ofensiva del capitalismo internacional y del marxismo internacional” (Gómez Tello 1974e).

In diesem letzten Artikel vor der Revolution kulminiert die Bemühung der Berichterstattung des *Arriba* – und stellvertretend die Haltung der konservativen spanischen *ultras* –, ungeachtet fremdgesteuerter Kampagnen eine Normalität in Portugal sehen zu wollen. Die Zeichen der Veränderung werden auf ein ungefährliches Minimum herabgestuft, von dem keine Ansteckung für Spanien droht. Wo die progressiven Redakteure vom *Cambio 16* politische Unzufriedenheit und eine durch den Kolonialkrieg blockierte Wirtschaft erkennen, sieht der Korrespondent von *Arriba* friedliche Ruhe, Wohlstand in der Metropole und in den Überseeprovinzen, eine loyale, den Freuden des Lebens zugewandte Bevölkerung. Deutet *Cambio 16* die Ereignisse von Caldas als Teil eines unaufhaltsamen Prozesses hin zu Demokratisierung, Modernisierung und dem Ende des Kolonialkriegs, sieht Gómez Tello in ihnen eine isolierte Tat einer Handvoll Militärs im Kontext einer bloßen Besoldungsfrage. Die Deutungen sagen freilich mehr über Spanien aus als über Portugal. Die Ereignisse der Nacht des 25. April 1974 waren bei Drucklegung des zuletzt zitierten Artikels offenbar noch unbekannt; umso mehr stellen sie die beharrliche Behauptung, in Portugal sei die Herrschaft stabil, als Propaganda und Akt verzweifelter Selbstverblendung bloß.

Die *Arriba*-Ausgabe vom 26. April widmet dafür dem Putsch in Portugal die Titelseite. Links ist ein ganzseitiges Bild von Spínola zu sehen, rechts davon erscheinen im kleineren Format jeweils ein Bild von Américo Tomás und Marcelo Caetano. “Spínola, en el poder” lautet die Überschrift. Über sechs Seiten werden Fotos gebracht, auf denen die Militärs und die Bevölkerung in den Straßen

Lissabons zu sehen sind. Den Bildern folgt ein Dossier von zehn Seiten mit Nachrichten, Hintergründen und Meinungen über die Ereignisse im Nachbarland. Die *Arriba*-Ausgabe wurde bereits vor Mitternacht fertiggestellt und an den Kinoaushängen verteilt, um die Madrilenen auf ihrem Heimweg zu informieren. Anders als die ersten Schlagzeilen von *Cambio 16*, die die Befreiung Portugals von der Diktatur feierten, wird hier ein düsteres Bild des Militärputsches gezeichnet: “Doce muertos y más de 100 heridos” lautet die Überschrift des ersten Artikels dieses Dossiers (o.A. 1974c: 1). Anders als zuvor wird jetzt ein Zusammenhang zwischen Spínolas Buch, dem Putschversuch von Caldas und den Ereignissen des 25. April hergestellt. So berichtet etwa Luis Carandel:

[En las primeras semanas de Abril e]l país estaba viviendo la tercera semana de la profunda crisis política que hoy, según las noticias que nos llegan, se aproxima a su desenlace. El general Spínola había publicado su libro “Portugal e o futuro”, en el que proponía “soluciones negociadas” para la grave situación colonial portuguesa. El día 15 de marzo se había producido el levantamiento del Regimiento de Caldas da Rainha [...] (Carandel 1974).

Angesichts der neuen Situation setzt Gómez Tello seine Reihe “Portugal en su calma” kurzerhand ab, doch ganz verschwindet der Diskursfaden der Ruhe nicht aus seinen Beiträgen: “Portugal: De la calma a la revolución” ist der Titel seines Artikels in dieser Ausgabe vom 26. April (Gómez Tello 1974f), dessen erster Satz lautet: “A un Portugal en calma ha sucedido una revolución en relativa calma” (Gómez Tello 1974f). Zwar taucht das Wort “revolución” im Titel auf, doch betont Gómez Tello mehrfach, dass sich bei den Ereignissen in Portugal kaum von einer Revolution sprechen lässt. Begründung: Die Ereignisse seien noch zu neu und zu komplex: “sería difícil calificar de revolución a unos acontecimientos que se mueven, en una sístole y diástole confusas” (Gómez Tello 1974f). Während die Journalisten von *Cambio 16* eine klare Deutung der Ereignisse liefern, verliert sich der Autor von *Arriba* in der konfuse Lage, die er beschreibt. Wie die Vorgänge des 25. April einzuordnen seien, darüber gibt Gómez Tello keine Auskunft.

Die ersehnte Ruhe und Normalität schien am folgenden Tag wiederhergestellt zu sein. Das suggeriert jedenfalls ein Artikel vom 27. April mit dem Titel “Lisboa vuelve a ser Lisboa”, in dem das Wort “Normalität” wie ein *wishful thinking* die kurze Meldung durchzieht. Diese beginnt mit der Aussage “Lisboa ha vuelto a la

normalidad” (o.A. 1974d) und endet mit dem Satz “Tras los momentos de confusión e incertidumbre, la normalidad es casi absoluta. Lisboa ha empezado a ser lo que era” (o.A. 1974d). Was zwischenzeitlich geschah und was sich in Lissabon und in Portugal bereits als neue Ordnung ankündigt, darüber verliert die Meldung kein Wort. Die Redaktion von *Arriba* tut sich schwer, die Ereignisse in Lissabon darzustellen. Einerseits sticht der Versuch hervor, auch den 25. April auf ein Intermezzo zu reduzieren. Andererseits titelt ein Artikel von Francisco Caparrós in derselben Ausgabe: “A pesar de la aparente calma en Lisboa. Manifestaciones y tiroteos en las calles” (Caparrós 1974). Der *Arriba*-Korrespondent in Lissabon berichtet von der “sensación de intranquilidad” infolge von politischen Initiativen linker Gruppen (Caparrós 1974).

Erst ein Artikel von José Rey wagt eine umfassendere Interpretation. Zwar beschwört der Titel weiterhin die politische Ruhe im Land – “Continua la calma en todo el país” – doch bereits im Untertitel bezieht der Autor eine deutliche Position: “La Junta parece tener prisa por borrar el ‘Salazarismo’” (Rey 1974). Zum ersten Mal taucht das Wort “Salazarismus” in der Berichterstattung von *Arriba* auf. Angesichts des am 26. April vorgestellten Programms des MFA zieht der Autor – wenn auch ohne Freude – den Schluss, dass es damit nun vorbei sei:

La Junta de Salvación decidió disolver sin más aviso la Legión Portuguesa, las Mocedades Portuguesas y la Dirección General de Seguridad (PIDE), que eran el sostén y la base espiritual de este Portugal, ahora en la encrucijada del futuro (Rey 1974).

Die abwartende Haltung der *Arriba*-Redaktion ist damit Vergangenheit. Ihr folgt eine neue Haltung, in der versucht wird, die Konsequenzen aus den portugiesischen Ereignissen für Spanien einzuschätzen. Zwei unterschiedliche Positionen lassen sich dabei erkennen: die eine will den gefährlichen Einflüssen aus dem Nachbarland trotzen und beruft sich dabei auf die traditionellen Werte des Franquismus; die andere bemüht sich, einen Zusammenhang zwischen Portugal und Spanien überhaupt zu verneinen.

Beispielhaft für die erste Haltung ist die bereits erwähnte politische Mitteilung von José Antonio Girón de Velasco vom 28. April mit dem Titel “Se pretende que los españoles pierdan la fe en Franco y la fe en su revolución nacional” (Girón de Velasco 1974). Wie in den Artikeln von *Cambio 16* beginnt dieser Beitrag mit einer de-

taillierten Berichterstattung über die Revolution, gefolgt von einer Reflexion über Spanien, die sich zunehmend verselbstständigt. Nur der Tenor der Reflexion ist ein ganz anderer als der des *Cambio 16*:

En esta hora de graves responsabilidades por la que atraviesa el mundo y por la que atraviesa España, queremos reafirmarnos en los valores permanentes de nuestra Doctrina y de nuestro estilo; queremos reafirmar nuestra insobornable lealtad a Francisco Franco, Caudillo de España, Jefe Nacional de la Revolución española, bajo cuya capitanía encontró nuestro pueblo la dignidad de la Patria (Girón de Velasco 1974: 2).

Der politischen Öffnung in Portugal werden hier die Werte des Franquismus, des 18. Juli und der Falange selbstbewusst entgegengestellt und die Ereignisse in Portugal als falscher Liberalismus apostrophiert. Dabei stellt Girón keinen Bezug zur Nelkenrevolution her. Vielmehr verweist er auf allgemeine Entwicklungen, die durch Ausdrücke wie "schwierige Zeiten" oder "falsche Liberalen" ebenso versprachlicht werden wie durch den Ausdruck "confusión orquestada y seguramente inspirada desde dentro y desde fuera de España" (Girón de Velasco 1974: 2).

Für die zweite Haltung, die einen Zusammenhang zwischen den Ereignissen in Portugal und der Zukunft Spaniens zu verwischen versucht, steht ein Artikel von Jesús Suevos in der *Arriba*-Ausgabe vom 5. Mai 1974. Als nicht mehr zu leugnen ist, dass das Regime des *Estado Novo* umgestürzt wurde, greift der *Arriba*-Redakteur Suevos das Argument der Einzigartigkeit des portugiesischen Falls auf. Der Autor gibt in seinem Artikel "La 'Primavera de Lisboa'" (Suevos 1974) zu bedenken, dass Portugal aufgrund des Kolonialkriegs in einer ganz anderen Lage sei als Spanien:

Por de pronto, el régimen "salazarista" no cayó por los errores o despistes de sus planteamientos políticos, sociales o económicos, sino por una guerra ciertamente imposible de ganar por las armas, pero que el régimen no había provocado sino que tuvo que abordar "velis nolis" por una herencia y unas circunstancias históricas de las que no podía zafarse (Suevos 1974: 3).

Die Regierung Arias agierte allerdings eher im Einklang mit der abwehrenden Haltung Giróns. Am 13. Juni 1974 wurde General Manuel Díez Alegría, der den liberalen Sektor des Militärs repräsentierte und deswegen oft als der spanische Spínola betrachtet wurde, aus dem Amt des Generalstabschefs entlassen – für den Historiker Juan Pablo Fusi eine unmittelbare Folge des 25. April (Fusi Aizpúrua

2001: 794). In den Monaten danach markiert eine Serie von Maßnahmen das Ende des liberalen “espíritu del 12 de febrero”: die Ernennung Giróns zum Präsidenten der *Confederación de Excombatientes*, die Ablehnung jeglicher Verfassungsreform, die Verabschiedung eines Gesetzes über die Todesstrafe für Terrorismus. Die Entlassung Cabanillas’ als Informationsminister im Oktober 1974 setzt hinter diese Entwicklung nur noch den Schlusspunkt (Fusi Aizpúrua 2001: 795).

5 Schlussbetrachtung

Die Nelkenrevolution löste in Spanien nichts aus, was nicht bereits bestand. Am Vorabend des Militärputsches vom 25. April war die Debatte über die Zukunft Spaniens genauso aktuell wie die Debatte über die Zukunft Portugals in Portugal. Jedoch hat die portugiesische Revolution diese Debatte in Spanien verschärft und den politischen Lagern noch deutlichere Konturen verliehen.

Die hier verglichenen Zeitungen stehen für zwei entgegengesetzte Positionen im Spanien des Spätfranquismus: *Cambio 16* stand für eine Reformpolitik in Spanien, die zur Demokratisierung des Landes führen sollte; als Organ des *Movimiento Nacional* und der Falange bekannte sich *Arriba* zu den Werten des Franquismus und verherrlichte den Putsch vom 18. Juli. Den unterschiedlichen ideologischen Ausrichtungen entsprachen unterschiedliche Rezeptionen der Ereignisse im Nachbarland. Die Redakteure beider Zeitungen wurden nicht erst am 25. April auf die Situation in Portugal aufmerksam, gaben den Vorboten des Umsturzes jedoch unterschiedliches Gewicht und Bedeutung.

Die Ereignisse vom 25. April boten in ihrer anfänglichen Ambivalenz einen Nährboden für divergierende Interpretationen. *Cambio 16* erklärte ohne Zögern gleich in der ersten Edition nach der Nelkenrevolution Portugal für befreit. Der Diskurs war klar und die Wertung positiv. *Arriba* bleibt in den ersten Tagen nach dem Putsch hingegen abwartend und erkennt erst spät, dass die Diktatur in Portugal definitiv gestürzt war. Die Ereignisse werden hier abwertend dargestellt, indem das Bild einer chaotischen, gewalttätigen Lage gezeichnet wird, das mit der unter Salazar herrschenden und nun verloren gegangenen Ruhe und Ordnung kontrastiert.

Auch die Relevanz der Nelkenrevolution in Portugal für die Situation in Spanien wird unterschiedlich bewertet. *Cambio 16* bemüht sich stets um eine Verbindung zwischen den Ereignissen in Portugal und den Wünschen der Reformisten in Spanien. Für die Redakteure besteht kein Zweifel, dass die portugiesische Revolution einen großen Einfluss auf Spanien ausüben werde. *Arriba* hingegen berichtet ausschließlich über Portugal und meidet direkte Bezüge zu Spanien. Sogar Girón de Velasco, der den Franquismus uneingeschränkt erhalten will, meidet jegliche Verweise auf die Revolution in Portugal und zieht es vor, einen allgemeinen Feind zu konstruieren.

Beide Zeitungen sehen unterschiedliche Ursachen für den Fall des *Estado Novo*. Die Artikel von *Cambio 16* deuten den 25. April als das überfällige Ende einer Diktatur, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Europa obsolet geworden war. Bevölkerung und Armee sehnten sich nach Demokratie und erfüllten sich diesen einhelligen Wunsch am 25. April 1974, indem sie das Regime von Américo Tomás und Marcelo Caetano stürzten. *Arriba* vertritt kategorisch die Meinung, dass das Regime lediglich aufgrund des Kolonialkriegs gefallen sei. Der Konflikt in Afrika belastete das Regime in Portugal und unterschied es zugleich von seinem spanischen Nachbarn. Diese Monokausalität lenkt von einem weiteren Vergleich mit Spanien ab und verzichtet darauf, die politischen Grundsätze des Franquismus zu überdenken.

Freilich lassen sich aus einer noch so engmaschigen Textanalyse keine Schlüsse auf die politischen Entwicklungen ziehen. Auf die Frage, wie sich die politische Lage in Spanien ohne die Nelkenrevolution entwickelt hätte, können keinerlei Antworten abgeleitet werden, zu sehr werden politische Dynamiken von einer Vielzahl interner und äußerer Faktoren bestimmt. Doch lässt meine Analyse eine Auswirkung der Nelkenrevolution auf die weitere Entwicklung in Spanien erkennen. Sie ereignete sich, kurz nachdem Arias sein politisches Programm vorstellte und Pío Cabanillas sein Amt antrat. Für die Reformisten bot die Nelkenrevolution Argumente und Nährstoff für Forderungen nach Demokratie in Spanien; für die Immobilisten waren die Ereignisse in Portugal, aber auch die offene Berichterstattung in der spanischen Presse Grund für eine verhärtete defensive Haltung und für eine Zurückbesinnung auf die Werte des 18. Juli. Juan Pablo Fusi sieht sicher zu Recht in der Nelkenrevolution die Gelegenheit für den *búnker*, eine Offensive gegen die Öff-

nungspolitik der Regierung von Arias Navarro zu unternehmen (Fusi Aizpúrua 2001: 793-794).

Literaturverzeichnis

Korpus

- Boletín Oficial del Estado (1974): "Decreto 2996/1974, de 29 de octubre, por el que se dispone el cese de don Pío Cabanillas Gallas como Ministro de Información y Turismo", in: *Boletín Oficial del Estado*, 30. Oktober, S. 22129.
- Caparrós, Francisco (1974): "A pesar de la aparente calma en Lisboa. Manifestaciones y tiroteos en las calles", in: *Arriba*, 27. April, S. 9.
- Carandel, Luis (1974): "El movimiento de los capitanes", in: *Arriba*, 26. April, S. 4.
- Girón de Velasco, José Antonio (1974): "Se pretende que los españoles pierdan la fe en Franco y la fe en su revolución nacional", in: *Arriba*, 28. April, S. 2-3.
- Gómez Tello, José Luis (1974a): "Portugal en su calma 1/ Lisboa como telón de fondo", in: *Arriba*, 18. April, S. 38-39.
- Gómez Tello, José Luis (1974b): "Portugal en su calma 2/ Cambio de pie", in: *Arriba*, 19. April, S. 38-39.
- Gómez Tello, José Luis (1974c): "Portugal en su calma 3/ un problema llamdo ultramar", in: *Arriba*, 20. April, S. 42-43.
- Gómez Tello, José Luis (1974d): "Portugal en su calma 4/ Spínola y los 'doscientos de Caldas'", in: *Arriba*, 22. April, S. 42-43.
- Gómez Tello, José Luis (1974e): "Portugal en su calma y 5/ guerra de calumnias y terrorismo", in: *Arriba*, 25. April, S. 42-43.
- Gómez Tello, José Luis (1974f): "Portugal: De la calma a la revolución", in: *Arriba*, 26. April, S. 11.
- González Seara, Luis (1974): "Una primavera muy ibérica", in: *Cambio 16*, 130, 13. Mai, S. 27.
- Muñoz Alonso, Alejandro (1974): "Convergencias hispanas y lusas", in: *Cambio 16*, 129, 6. Mai, S. 23.
- O.A. (1974a): "El gironazo", in: *Cambio 16*, 130, 13. Mai, S. 22-27.
- O.A. (1974b): "Más democracia", in: *Cambio 16*, 133, 3. Juni, S. 20-24.
- O.A. (1974c): "Primer balance del golpe militar en Portugal. Doce muertos y mas de 100 heridos", in: *Arriba*, 26. April, S. 1.
- O.A. (1974d): "Lisboa vuelve a ser Lisboa", in: *Arriba*, 27. April, S. 40.
- Oneto, José (1974a): "¡Ay Portugal!", in: *Cambio 16*, 123, 25. März, S. 6-7.
- Oneto, José (1974b): "Movimiento en Portugal", in: *Cambio 16*, 123, 25. März, S. 12-17.
- Oneto, José (1974c): "Portugal liberado", in: *Cambio 16*, 129, 6. Mai, S. 14-19.

- Reverte, Jorge M. (1974): "El fin del Salazarismo", in: *Cambio 16*, 129, 6. Mai, S. 19-22.
- Rey, José (1974): "Continúa la calma en todo el país", in: *Arriba*, 27. April, S. 12.
- Rico-Godoy, Carme (1974): "Consultação" [sic], in: *Cambio 16*, 129, 6. Mai, S. 45.
- Salas, Juan-Tomás de (1974a): "Portugal liberado", in: *Cambio 16*, 129, 6. Mai, S. 7.
- Salas, Juan-Tomás de (1974b): "¿Quién dijo miedo?", in: *Cambio 16*, 130, 13. Mai, S. 9.
- Salas, Juan-Tomás de (1974c): "Solos y apaleados", in: *Cambio 16*, 142, 5. August, S. 3.
- Suevos, Jesús (1974): "La 'Primavera de Lisboa'", in: *Arriba*, 5. Mai, S. 3.
- Velasco, Manuel (1974): "Primavera en Portugal", in: *Cambio 16*, 130, 13. Mai, S. 34-36.
- Zayas, Carlos (1974a): "Autopsia de una dictadura", in: *Cambio 16*, 129, 6. Mai, S. 20-21.
- Zayas, Carlos (1974b): "Portugal salvado por su ejército", in: *Cambio 16*, 129, 6. Mai, S. 22-23.

Sekundärliteratur

- Davara Torrego, Francisco Javier (2005): "Los periódicos españoles en el tardo franquismo. Consecuencias de la nueva ley de prensa", in: *Revista Comunicación y Hombre*, 1, S. 131-147.
- Fusi Aizpúrua, Juan Pablo (2001): "El régimen autoritario (1960-1975)", in: Jover Zamora, José María / Gómez-Ferrer, Gualadupe / Fusi Aizpúrua, Juan Pablo (Hrsg.): *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*, Madrid: Debate, S. 768-799.
- Jiménez Redondo, Juan Carlos (1996): *Franco e Salazar: as relações luso-espanholas durante a guerra fria*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- La Vanguardia (2001): "La escritora Carmen Rico-Godoy fallece a los 62 años tras una longa enfermedad", in: *La Vanguardia*, 13. September, S. 44.
- Maxwell, Kenneth (1983): *The Press and the Birth of Iberian Democracy*, Westport: Greenwood Press.
- Sánchez Cervelló, Josep (1995): *La revolución de los claveles y su influencia en España*, Madrid: Nerea.

Marga Graf (Aachen)

***O que somos?*
Individuum und Gesellschaft.
Probleme der Identität
im Romanwerk José Saramagos**

Untersucht werden sollen Verlust, Wahrung oder Neudefinition individueller Identität in den Romanen *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), *A Caverna* (2000) und *O Homem Duplicado* (2002). Bestimmend im Hinblick auf den Erhalt, die Suche oder die Neufindung individueller Identität ist dabei das gesellschaftliche Umfeld der jeweils die Handlung beherrschenden Protagonisten. Im Roman *Ensaio sobre a Lucidez* liegt der Schwerpunkt der Handlung auf dem politischen Umfeld. In *A Caverna* geht es um den Verlust und die Neudefinition individueller Identität vor allem im Hinblick auf das wirtschaftliche Umfeld. In *O Homem Duplicado* lässt sich die Selbstauflösung und Neudefinition der Persönlichkeit des Protagonisten zum einen an seinem beruflichen Umfeld, zum anderen als Folge eines psychologischen, um nicht zu sagen pathologischen Prozesses auf der Suche nach sich selbst, festmachen.

Wie eng Wahrung, Verlust oder Neudefinition der Identität, ausgehend vom Individuum, zum Problem einer Nation – hier für Portugal – werden kann, macht José Saramago zum Thema seines Essays *Papéis de Identidade* aus dem Jahr 1978, der in den *Folhas Políticas* (Saramago 1999) erschien.

Que somos? fragt der Autor und spielt dabei im Rückblick auf das historische Datum vom 24. April 1974, dem Wechsel von der Diktatur zur Demokratie, auf eine Identitätskrise in Portugal an. Eine Identitätskrise, die von dem politisch engagierten Autor in seinem Werk, in Essays und Romanen, gesellschaftskritisch und oft in provokanter Manier zum Thema gemacht wird. Eine Identitätskrise, die für ihn ursächlich in enger Verbindung mit dem Verlust der letzten ehemaligen Besitzungen in Übersee steht und damit Portugals Bedeutung als ehemalige Kolonialmacht in die Geschichtsbücher verbannt:

Não espanta, por isso, que, conscientes ou involuntários ideólogos duma saudade colonial falem agora em crise de identidade, de sociedade em processo centrífugo (a fórmula é minha a ideia é deles) como se afinal tivéssemos tido por fronteiras não a Espanha e o mar, mas as colónias,

que havendo deixado de exercer a compressão lateral que nos mantinha juntos, são agora consideradas responsáveis pela disjunção do corpo português (Saramago 1999: 94-95).

Gab es, so fragt Saramago weiter, außer dieser *crisis de identidade* nicht eine weitere, eine, die sich aus dem nationalen portugiesischen Umfeld heraus entwickelte? Ja, argumentiert Saramago und erklärt:

Sim, creio que há uma crisis de identidade em Portugal, não necessariamente no povo português. Ou melhor: o povo português foi obrigado, nem sempre de modo pacífico a interiorizar uma situação de desidentificação promovida e sustentada pelas diversas forças económicas dominantes (com os seus vários alternativos apoios ideológicos) ao longo de gerações (Saramago 1999: 95).

Ein interner Identitätsverlust nach dem 24. April 1974, dessen Ursache offenbar schwer festzustellen und zu benennen war, wie sich für den Autor aus den breit angelegten Recherchen in den einzelnen Regionen Portugals im Norden und Süden ergab. Eine Identitätskrise,

que continua a ser cuidadosamente soprado pelos políticos, civis e militares, cujo projecto interno e servidão externa (independentemente) assentam precisamente na manutenção actualizada duma desidentificação histórica (Saramago 1999: 95).

Saramago, Kommunist aus Überzeugung, übt auch nach 1974 Kritik an einer Regierung, der es seiner Ansicht nach nicht gelungen ist, einen überzeugenden Politikwandel umzusetzen und stattdessen in alten Strukturen verharret. Eine Kritik, die er in seinem literarischen Werk immer wieder zum Thema erhebt, wie in dem Roman *Ensaio sobre a Cegueira* und mehr noch in dem Folgeroman *Ensaio sobre a Lucidez*. Im Fokus der Handlung steht dabei das Individuum, der Bürger in seinem Bemühen, sich aus den Zwängen von Anordnungen und manipulierten Meinungsvorgaben, wie sie von einem diktatorischen Regime vorgegeben werden, zu befreien und für sich eine eigene Identität zu formulieren und sich diese anzueignen.

1 *Ensaio sobre a Lucidez* (2004)

Dieser Roman Saramagos lässt sich als Fortsetzung der Geschehnisse aus dem 1995 erschienenen Roman *Ensaio sobre a Cegueira*, für den er 1998 den Nobelpreis für Literatur erhielt, interpretieren.

Im *Ensaio sobre a Cegueira* steht im Zentrum des Geschehens der Ausbruch einer mysteriösen Krankheit, von der große Teile der

Bevölkerung, vor allem in der Hauptstadt, befallen sind und die sich in Form einer plötzlich auftretenden Blindheit äußert.

Ihr gegenüber eine Regierung, die sich zunehmend unfähig zeigt, geeignete Maßnahmen zu ergreifen, um eine Ausbreitung der Epidemie zu verhindern, was in dem Land, das im Roman anonym bleibt, zu chaotischen Zuständen in den verlassenen und von Ratten bevölkerten Wohnungen führt. In letzter Konsequenz werden die erblindeten Bürger in einer ehemaligen Irrenanstalt eingesperrt, um auf diese Weise eine weitere Ausbreitung der Epidemie zu verhindern. Hier herrschen unmenschliche Verhältnisse. Unter den Blinden machen sich vor allem die Elemente breit, die sich mit roher Gewalt persönliche Vorteile zu Lasten der Schwächeren verschaffen. Leidtragende in diesem Zusammenhang sind unter anderem Frauen, da sie sich die Dienste der Männer bei der Verteilung der Speisen an der zentralen Essensausgabe mit einer vorherigen Vergewaltigung erkaufen müssen.

In dieser menschlichen Tragödie gibt es eine Ausnahme: die Frau eines Augenarztes, die als Einzige aus nicht näher erklärten Gründen nicht erblindet ist und ihrem Mann in die Isolation folgt, um sich um ihn kümmern zu können. Sie agiert im Roman als Augenzeugin der dort herrschenden unmenschlichen Verhältnisse, vor allem der Vergewaltigung der Frauen, ein Zustand, der sie zur Mörderin an einem dieser Männer und der sie im Roman *Ensaio sobre a Lucidez* zur Zielscheibe staatlicher Machenschaften werden lässt.

Im Gegensatz zu einer Gesellschaft, die sich staatlichen Manipulationen durch das Unvermögen, auf sie zu reagieren, durch Erblinden entzieht und damit für die Regierenden zu einem Problem wird, sind es jetzt die Sehenden, die sich den Regierenden – dem Präsidenten und seinem Ministerrat – durch Missachtung entziehen, indem sie bei einer anstehenden Wahl zu einem überwiegenden Prozentsatz weiße Stimmzettel abgeben. Nachdem von der Regierung alle Möglichkeiten, die Bürger für ihre eigenen Interessen zu gewinnen und auf die Linie des herrschenden Regimes einzustimmen, erfolglos waren, wird in der Hauptstadt des Landes, deren Bevölkerung sich – anders als in ländlichen Gebieten – durch betonten Ungehorsam auszeichnet, als letztes Mittel der Polizei- und Spionageapparat eingesetzt. Ein Netz von Polizeibeamten macht sich an die Arbeit, die Bevölkerung zu bespitzeln. Unter ihnen ein Kommissar mit zwei Mitarbeitern. Lange Zeit führen ihre Recherchen, Bürger zu finden,

denen man die Schuld zuweisen kann, zu keinen brauchbaren Resultaten. Bis eines Tages das Schreiben eines Bürgers vorliegt, der sich als Patriot ausgibt. Ein Brief an die Regierenden, mit dem der Verfasser auf seine Begegnung mit der Frau eines Augenarztes hinweist, die damals als einzige nicht erblindete und in der Irrenanstalt einen Frauenvergewaltiger tötete. Dieser Hinweis reicht, um im Namen des Premiers und des Innenministers, jetzt, da man endlich einen Sündenbock für die herrschende Misere mit den Weißwählern gefunden habe, dem Kommissar eine Order zu erteilen, mit der dieser mit seinen Mitarbeitern aufgefordert wird, die besagte Frau ins Visier ihrer engeren Recherchen zu nehmen.

Die Ermittlungen beginnen mit einem Besuch des Kommissars und seiner Mitarbeiter bei dem Mann, der sein Schreiben in Regierungskreisen verteilen ließ, unter anderem auch an den Premier- und Innenminister, um auf diese Weise, wie er erklärt, als verantwortungsvoller Bürger seinen Beitrag zur Lösung des herrschenden Problems zu leisten. Der Kommissar bezieht sich im Gespräch mit dem Mann auf seinen Hinweis auf die Frau eines Augenarztes, die aber bislang nicht näher identifiziert werden konnte und die einen Mord an einem Frauenvergewaltiger begangen haben soll. Er fragt den Mann, ob er Zeuge dieser Tat gewesen sei. Das nicht, beteuert dieser, aber die Frau habe es doch selber erzählt. Er berichtet von den verheerenden Zuständen in der Irrenanstalt und dass er als der erste Erblindete von seiner Frau zu eben jenem Augenarzt gebracht wurde. Er zeigt dem Kommissar ein Foto, auf dem die Frau abgebildet ist. Der Kommissar entschließt sich, den Arzt und seine Frau persönlich aufzusuchen.

Diese Begegnung führt den Zwiespalt herbei, in den der Kommissar angesichts der Frau zwischen Pflichterfüllung und menschlichem Mitgefühl gerät. Er fragt sich, ob diese Frau, die dort ruhig und gefasst neben ihrem Mann saß, so als würde sie anlässlich seines Besuches keinen Grund zu Furcht und Beunruhigung sehen, wirklich die Mörderin und staatsgefährdende Intrigantin sei, als die man sie hinstellen möchte. Ihm kommen Zweifel an seiner Mission, die Frau zur Staatsfeindin zu erklären. Angesichts der Tatsache, dass der Innenminister ihn telefonisch drängt, egal ob berechtigt oder nicht, Beweise für die Schuld der Frau an dem Wahldebakel zu finden, erklärt der Kommissar, dass sich dafür bislang seiner Ansicht nach keine Indizien finden ließen. Die negativen Folgen für den Kommissar

lassen nicht lange auf sich warten. Der Innenminister sieht in der Einstellung des Kommissars zu dem Fall, der ihm zur Lösung angeboten wurde, einen ausreichenden Grund, ihm zu misstrauen und ihm die Leitung der Kommission zu entziehen. Für den Kommissar selber Anlass genug, sich darüber im Klaren zu sein, dass man ihn von Staats wegen für seine Haltung zu einem Sympathisanten der Frau des Augenarztes erklärt und ihn über kurz oder lang zur Verantwortung ziehen wird. Er, von Amts wegen ein Diener des Staates, begibt sich damit aus einem sicheren bürgerlichen Umfeld in die gefährliche Nähe eines Verräters. Verrat an den von der Regierung vorgegebenen Richtlinien zur Aufklärung einer ihrer Ansicht nach für die Nation gefährlichen Lage, die es, um die Ruhe im Volk, das sich insgesamt als uneinsichtig zeigt, wieder herzustellen, durch den Nachweis einer an dieser Misere Schuldigen zu beseitigen gilt.

Das Bewusstsein seiner Lage, die, so muss er annehmen, dazu führen wird, dass er von nun an unter strenger Beobachtung steht, macht es ihm schwer, mit der Arztfrau in Kontakt zu bleiben und sie vor möglichen Konsequenzen zu warnen, mit denen sie, die von der Regierung zur Schuldigen an den Unruhen erklärt werden soll, rechnen muss. Das gilt für ihn auch durch mögliche Kontakte per Telefon oder in Form von Briefen. Eine letzte Möglichkeit, von der er glaubt, dass sich mit ihr dennoch ein Weg finden lässt, um ihre Aufmerksamkeit zu wecken, scheint ihm die Veröffentlichung eines entsprechenden Textes durch die Presse. Er nimmt Kontakt mit Zeitungsredakteuren auf, die sich, nachdem sie sich von der Redlichkeit seiner Absicht überzeugt hatten, bereit zeigen, den Text in veränderter Form zu veröffentlichen. Für den Kommissar bleiben dennoch Zweifel am Erfolg seiner Mission, da er sich darüber im Klaren ist, dass die Regierung über ihre Spitzel Kenntnis von seiner Aktion erhält und damit die Beschlagnahmung der Zeitschrift, in der der Bericht erscheint, anordnen wird. Eine Vermutung, die sich bewahrheiten soll. Zur Überraschung des Kommissars werden Fotokopien des Textes in der Bevölkerung verteilt, ein Beweis dafür, dass ein Teil der Bürger nicht mit der von der Regierung praktizierten Unterdrückung der Pressefreiheit einverstanden ist. Für den Premier und seinen Innenminister Anlass genug, an den Schuldigen – neben der Arztfrau jetzt auch der in seiner Meinung umgefallene Kommissar – ein Exempel zu statuieren.

Der Kommissar wird offiziell zurückbeordert. Da er nicht bereit ist, diese Order zu befolgen, muss er damit rechnen, dass sie ihn suchen werden: “Amanhã, provavelmente, virão buscá-lo. Não se apresentou no posto seis-norte como lhe tinham ordenado, por isso virão buscá-lo” (Saramago 2004: 320). Nach einer unruhigen Nacht, in der ihn die Visionen seines bevorstehenden Endes quälen, schläft er schließlich doch ein. Als er am nächsten Morgen aufwacht, stellt er als erstes fest: “Não estava a chorar, sinal de que os invasores não haviam utilizado os gases lacrimogéneos” (Saramago 2004: 321), dass er offensichtlich noch am Leben ist und dass seine Verfolger ihn noch nicht gefunden haben. Er kleidet sich an und geht zum Frühstück in ein Café in der Nähe. Während er sein Frühstück verzehrt, fallen ihm fettgedruckte Überschriften in den ausliegenden Zeitungen auf:

Nova Acção Subversiva Dos Inimigos da Pátria, Quem Pôs A Funcionar As Fotocopiadoras, Os Perigos Da Informação Oblíqua, De Onde Saiu O Dinheiro Para Pagar As Fotocopias (Saramago 2004: 321-322).

Der Kommissar, anders als am Tag zuvor, genießt sein Frühstück in aller Ruhe, beschließt anschließend einen Spaziergang zu machen, der ihn an Plätze führt, die von den Ereignissen und Menschen geprägt wurden, die ihn veranlasst hatten, seine Meinung zu ändern und schließlich in das Lager der Aufständischen zu wechseln:

Não tinha mais nada que fazer e era a maneira de gastar o tempo. Quando chegou ao jardim foi sentar-se no banco onde havia estado com a mulher do médico [...] Dali via o lago e a, mulher do cântaro inclinado. Debaixo do árvore fazia ainda um pouco de fresco. Tapou as pernas com as abas de gabardina e acomodou-se suspirando de satisfação. O homem da gravata azul com pintas brancas veio por trás e disparou-lhe um tiro na cabeça (Saramago 2004: 322).

Für den Innenminister soll sich seine Erklärung während einer Pressekonferenz, dass dieser Mord von den Feinden des Regimes ausgeführt wurde, als ein Fehler erweisen, den er mit seinem Rücktritt bezahlen muss. In einem Gespräch mit dem Premierminister erklärt ihm dieser, dass er mit dem Hinweis, der Mörder sei aus den Reihen des revoltierenden Volkes gekommen, eine große Dummheit gemacht habe, denn dieses werde jetzt dazu führen, dass man den Kommissar zu einem Helden der Rebellen erklären würde.

Auch die Frau des Arztes wird das Opfer des von der Regierung bestellten Mörders: “o homem da gravata azul com pintas brancas”,

der, um seinen Auftrag pflichtgemäß ausführen zu können, an einem Vormittag um elf Uhr "subiu ao terraço de um prédio quase fronteiro às traseiras daquele em que vivem a mulher do médico e o seu marido" (Saramago 2004: 328). Nach einer Stunde des Wartens war die Arztfrau noch immer nicht erschienen. Sie hatte sich unter Tränen von ihrem Mann verabschiedet, der sie beruhigt und ihr verspricht, dass er bald wieder bei ihr sein würde, als er von der Polizei abgeholt wurde, versucht ihre Fassung zurückzugewinnen und begibt sich, um Luft zu schöpfen, auf die Terrasse ihrer Wohnung:

[...] tem estado a chorar, a pobre, mas agora virá a respirar um pouco, não abre uma janela das que dão para a rua porque sempre há gente a olhar, prefere as traseiras, muito mais tranquilas desde que existe a televisão. A mulher aproxima-se da grade de ferro põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a veranda de baixo (Saramago 2004: 328-329).

In der Person der Arztfrau und vor allem des Kommissars schildert Saramago im Umfeld eines sich durch diktatorische Maßnahmen auszeichnenden politischen Machtapparates den Gesinnungswandel eines Menschen, der sich vor allem seiner Überzeugung verpflichtet fühlt, obwohl er sich damit in Gefahr begibt. Der Kommissar folgt seinem Gewissen, lässt sich nicht zum willigen Mitläufer der Regierung machen und weigert sich, eine Straftat an der von der Regierung zum Sündenbock erklärten Frau des Augenarztes zu begehen, da er die Anschuldigungen für nicht gerechtfertigt hält. Er steht stellvertretend für den Sieg des Guten über das Böse, eine Tendenz, die man dem Autor als engagiertem Gesellschaftskritiker und Verfechter einer gerechteren Sozialstruktur als persönliches Anliegen unterstellen kann. Interessant ist dabei, dass im *Ensaio sobre a Lucidez*, anders als im *Ensaio sobre a Cegueira*, das Land, in dem die Handlung abläuft, anonym bleibt. Hier wird im Rahmen einer Ansprache des Präsidenten an die Bürger neben der Wahl diese als *Queridos Compatriotas* oder *Estimados Conciudadãos* anzusprechen, auch die *Anrede Portugueses e Portuguesas* (Saramago 2004: 95) erwogen und damit ein direkter Bezug zu Portugal hergestellt, dessen Entwicklung für Saramago auch nach 1974 immer wieder Anlass zu kritischen Analysen gewesen ist.

2 *A Caverna* (2000)

Im Mittelpunkt der Handlung steht nicht wie im Titel angeführt *A Caverna*, die Höhle, sondern *O Centro*, ein Einkaufszentrum, das in seiner Struktur – neben dem Shopping-Center mit Wohnanlagen für die Bürger – das Ausmaß einer Stadt besitzt und den Anspruch erhebt, mit seinem Warenangebot tonangebend für den Geschmack der Bevölkerung zu sein. Saramago gibt den Grund, diesen Roman zu schreiben, in einem Interview mit der *Zeit* vom 23.10.2008 selber wie folgt an:

Die Idee für *Das Zentrum* kam mir, als ich nahe Lissabon eine gigantische Werbung für eine Shoppingmall sah. Außerdem hatte ich in einer spanischen Zeitung vom letzten Willen einer Frau gelesen [...], ihre Asche über einem Einkaufszentrum zu verstreuen, wo sie die glücklichsten Stunden ihres Lebens verbracht hätte. Kann Einkaufen Glück sein? Konsum ein Daseinszweck? (Saramago 2008: 3).

Der Konsumtempel im Roman zeigt sich ähnlich eindrucksvoll. Mit einem Mitarbeiterstab von großem Ausmaß – von den leitenden Positionen bis in die Niederungen des Wachpersonals – ist *O Centro* ein bedeutender Arbeitgeber, nicht nur intern für die Angestellten, sondern ebenso extern für die Warenlieferanten. Zu diesen Zulieferern gehört Cipriano Algor, ein Töpfermeister, “oleiro de profissão”, 65 Jahre alt “posto que à vista pareça menos idoso” (Saramago 2000: 11), der zusammen mit seiner Tochter Marta der Tradition seiner Familie entsprechend Geschirr aus Ton – Teller, Tassen, Krüge und andere Gebrauchsgegenstände – formt, in seinen Brennöfen fertigstellt und sie dann in Form eines vertraglich vereinbarten Sortiments an das Zentrum liefert. Seine Tochter ist verheiratet mit Marçal Gacho, der den Posten eines Wachmannes unteren Grades im Einkaufszentrum bekleidet.

Die Töpferei liegt in einem kleinen Dorf unweit entfernt vom *Centro*, ein Umstand der den Töpfer zwingt, die fertige Ware mit seinem altmodischen Lieferwagen je nach Bedarf im Zentrum abzuliefern. Diese Fahrten nutzt er auch, um seinen Schwiegersohn an seinen freien Tagen abzuholen und zum Dienstbeginn erneut in das Zentrum zu bringen. Die für Cipriano Algor scheinbar so geordnete Welt zwischen Töpferei und Familie gerät aus den Fugen, als ihm die für ihn zuständige Abteilung des *Centro* erklärt, dass man dort für seine Töpferwaren keinen Bedarf mehr habe, da die Käufer nicht

länger an Tongeschirr interessiert seien und stattdessen modernes Geschirr aus Plastik bevorzugen würden, weil es leichter zu pflegen, weniger zerbrechlich und damit langlebiger sei. Für den Töpfer bricht eine Welt zusammen, als man ihm bei einer Lieferung von Tongeschirr mitteilt, dass dieses das letzte Mal sei und dass man ihm auch nur die Hälfte seiner Lieferung abnehmen würde.

Für Cipriano Algor ist damit in der dritten Generation von Töpfern in seiner Familie scheinbar das Ende gekommen. Zusätzlich scheinen sich auch innerhalb der Familie grundsätzliche Änderungen anzubahnen, da Marta und ihr Mann, der mit einer Beförderung rechnen kann, planen, sich im Zentrum eine Wohnung zu beschaffen und dort hinzuziehen. Auch der Hinweis Martas, dass er doch mit ihnen zusammen in die neue Wohnung ziehen könne, bedeutet für den Töpfer keine Zukunftsperspektive, die den Verlust der Töpferei aufwiegen kann. Dann hat seine Tochter eine Idee, mit der sich für beide vielleicht eine Möglichkeit ergeben kann, ihre gemeinsame Arbeit in der Töpferei in Form eines neuen Produkts, das für das Zentrum und ebenso für eine Käuferschicht von Interesse sein könnte, fortzusetzen. Ihr Plan: ihre Produktion auf die Herstellung von Tonfiguren umzustellen: “Bonecos, estatuetas, manipanços, monos, bugigangos, sempre-em-pés, chame-lhes como quiser, mas não comece já a dizer que é disparate sem esperar pelo resultado” (Saramago 2000: 69).

Der Vater kann den Optimismus seiner Tochter, dass eine solche Produktion von *bonecos* das Interesse des Zentrums finden wird, nicht teilen. Sie antwortet ihm, dass sie das natürlich nicht garantieren könne: “Não tenho a certeza que de nada, salvo que não podemos continuar aqui parados, à espera de que o mundo nos caia em cima” (Saramago 2000: 69). Schließlich gibt der Vater nach. Auf seine Frage, wo sie denn mit ihrem neuen Projekt beginnen sollen, antwortet ihm Marta: “Por onde sempre há que começar, pelo princípio” (Saramago 2000: 69).

An dieser Stelle tritt der Autor selber in Funktion. In der Rolle eines Beobachters und Kommentators begleitet er von nun an die Protagonisten des Romans. Mit dem Beobachter wird die Handlung im Roman auf eine zweite Ebene gehoben, die das unmittelbare Geschehen für den Leser wie auf eine Leinwand projiziert und die handelnden Personen aus dem Umfeld eigener Entscheidungen wie in einem Drehbuch zu Figuren umformt, die, wie es scheint, gemäß

den Vorstellungen und Anordnungen des Regisseurs in ihren Handlungen beeinflusst werden:

Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo [...] Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter todos os dias a posição relativa dos verbos, dizemos aos indecisos, Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos romanos e, se uma outra frase de efeito é permitida, nos romanos da vida (Saramago 2000: 71).

Vater und Tochter beginnen mit der Arbeit, schaffen innerhalb von drei Tagen, dem Zeitpunkt, an dem Cipriano gewohnheitsgemäß mit der Lieferung seiner Ware den Schwiegersohn vom Zentrum abholt, ein buntes Sortiment von *bonecos*, Figuren, die Berufe repräsentieren wie eine Krankenschwester, einen Clown, einen Jäger, ein Musketier und andere, die sie nach Vorbildern aus einer Enzyklopädie formen und bemalen. Ihr Plan scheint zu gelingen. *O Centro* zeigt sich interessiert an den vorgelegten Skizzen und erteilt den Auftrag für 1.200 Figuren, einen Probeauftrag über jeweils 200 Figuren der sechs angebotenen Typen, wobei der Abteilungsleiter des Zentrums einschränkend anmerkt, dass weitere Aufträge natürlich davon abhängig gemacht würden, inwieweit die Figuren Kaufinteressenten fänden. Cipriano Algor, angespornt durch diesen Auftrag, mit dem Zentrum erneut ins Geschäft zu kommen, sieht sich herausgefordert, seine Töpferei durch die Anschaffung eines neuen Brennofens zu modernisieren.

Einen ersten Dämpfer erhält der Schwung, in die neue Produktion mit Erfolg einsteigen zu können, als ihm der zuständige Abteilungsleiter erklärt, dass man die ersten 300 Exemplare gratis an 50 vom Zentrum auszuwählende Kunden verteilen will, um auf diese Weise deren Meinung über die Figuren zu erkunden. Eine Perspektive, die, obgleich das Zentrum die Kosten für eine derartige Umfrage selber tragen will, um die Töpferei nicht von vornherein zu schädigen, für Cipriano dennoch die beunruhigende Frage aufwirft, was mit ihrem Projekt geschehen wird, wenn diese Umfrage zu einem negativen Urteil führen sollte. Cipriano fühlt sich mit dieser Umfrage schon jetzt durch das Zentrum hintergangen und ausgetrickst. Dass seine Befürchtung nicht unberechtigt ist, zeigt sich spätestens an

dem Tag, an dem ihm der Abteilungsleiter mitteilt, dass die Umfrage leider negativ ausgefallen sei, da die befragten Käufer kein Interesse an den Figuren gezeigt hätten und dass damit, zu seinem Bedauern, auch die Geschäftsbeziehungen mit dem Zentrum für Cipriano beendet seien.

Was bleibt Cipriano, nachdem er seinen Lebensinhalt als Töpfer verloren hat und mehr notgedrungen als aus Überzeugung mit Tochter und Schwiegersohn in die neue Wohnung in der Stadt umgezogen ist?: “Em todo o caso, é Cipriano Algor quem se encontra confrontado com a pior das situações, a de olhar para as mãos e saber que não servem para nada [...]” (Saramago 2000: 306). Gibt es für den Mittsechziger einen neuen Anfang, eine neue Identität? Nachdem er feststellt, dass es für ihn auch keine Lösung darstellt, wenn er sich in der Stadt in seinem Zimmer einschließt, versucht er Kontakt mit Rentnern aufzunehmen, Arbeitslose wie er, mit denen er die Zeit beim Kartenspielen vertreiben kann. Daneben beginnt er das Zentrum selbst methodisch und intensiv zu erkunden und sich zu eigen zu machen, anders als ihm das früher möglich war, als er lediglich zum Zweck der Warenlieferung hierher kam.

Eine unerwartet angenehme Überraschung erlebt er, als das Zentrum ihm im Nachhinein den vereinbarten Kaufpreis für die gelieferten Figuren auszahlt. Die Wende in seinem Leben tritt jedoch ein, als er – von Wissbegier und Neugier getrieben – eines Nachts aufsteht, um seinem Schwiegersohn zu folgen, der offensichtlich für das Zentrum einen geheimnisvollen Auftrag zu erfüllen hat. Er gelangt dabei in den Untergrund des *Centro*, in eine Ausgrabungsstätte, in der es sehr dunkel ist und er Mühe hat, sich zu orientieren. Schließlich erreicht er eine Höhle und findet dort seinen Schwiegersohn. Als dieser seinen Schwiegervater sieht, springt er entsetzt auf. Der erklärt ihm, dass er das hier unbedingt haben sehen wollen und fragt Marçal, ob er gesehen habe, was in dieser Höhle sei. Der gibt ihm eine Taschenlampe, damit er sich von dem, was hier vorgeht, selber ein Bild machen kann. Er tastet sich vorsichtig in die Tiefe. Plötzlich befindet sich eine Wand vor ihm, er hat das Ende der Höhle erreicht. Er versucht sich zu orientieren und stößt dabei auf eine Steinbank auf der, wie er im flackernden Licht der Taschenlampe zu erkennen glaubt, dunkle Schatten auftauchen und wieder verschwinden:

uns vultos mal definidos apareceram e desapareceram. Um violento tremor sacudiu os membros de Cipriano Algor, a sua coragem fraquejou como uma corda a que se estivessem rompendo os últimos fios [...] (Saramago 2000: 331).

Er überwindet das Grauen, spricht sich selber Mut zu und versucht erneut, mit der Taschenlampe zu ergründen, was sich dort verbirgt:

A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra (Saramago 2000: 332).

Cipriano Algor ist verwirrt, fragt sich, ob das alles nur ein Alptraum sei: “que pesadelo é este, quem eram estas pessoas” (Saramago 2000: 332). Er lässt das Licht der Taschenlampe langsam über die Köpfe der Figuren gleiten und stellt fest, dass es sich dabei insgesamt um drei Männer und drei Frauen handelt. Er erkennt Reste von Stricken, mit denen man die Personen ganz offensichtlich daran hindern wollte, sich von ihrem Platz zu entfernen, Stricke, die sich auch an den Beinen nachweisen lassen. Cipriano hört seinen Schwiegersohn nach ihm rufen und antwortet, dass es ihm gut gehe und er sich keine Sorgen machen müsse. Aus Mitleid mit diesen Männern und Frauen hat er das Bedürfnis, die Stirn einer der Frauen respektvoll zu berühren. Dann macht er sich auf den Rückweg und oben angelangt, beginnt er zu weinen. Ein Gefühlsausbruch, den Marçal mit großem Verständnis aufnimmt und bestätigt, dass es auch ihm – als Reaktion auf das Geschehene – so ergangen sei.

Cipriano kehrt in die Wohnung zurück. Marta öffnet ihm die Tür. Er erzählt ihr, was er gesehen hat, und kommt zu dem Schluss: “Essas pessoas somos nós, [...] eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente” (Saramago 2000: 334). “Was sollen wir jetzt tun?”, fragt ihn Marta. Cipriano antwortet darauf, dass sie und Marçal das für sich entscheiden müssten, er jedenfalls würde in jedem Fall gehen. Er packt seine wenigen Sachen zusammen und kehrt in seine Töpferei, in sein Dorf zurück. Bereits vier Tage später teilt ihm Marta mit, dass auch sie und Marçal, nachdem er seine Kündigung eingereicht habe, beschlossen hätten, das Zentrum zu verlassen. Marta, Marçal und mit ihnen Cipriano und Isaura, verwitwet wie er, der er sich schon seit langer Zeit eng verbunden fühlt, beschließen, das Dorf zu verlassen und weit weg ein neues Leben aufzubauen.

Interessant im Kontext der Interpretation des Romaninhalts ist die Verbindung der Geschehnisse in *A Caverna* mit Platons *Höhlengleichnis*, auf das am Schluss des Romans angespielt wird, wenn Marçal den anderen berichtet, was er auf einem Plakat gelesen habe, das an der Fassade des Zentrums befestigt war: “BREVEAMENTE, ABERTURA, AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (Saramago 2000: 350). In seinem Höhlengleichnis beschreibt Platon einige Menschen, die wie die Wesen in *A Caverna* in einer Höhle gefesselt sind, sich nicht bewegen können, in einem Raum, der lediglich durch ein schwaches Feuer erleuchtet wird. Zwischen dem Feuer und ihren Rücken befindet sich eine Mauer, hinter der Bilder und Gegenstände vorbeigetragen und auf eine Wand projiziert werden. Gegenstände, die von den Gefesselten lediglich als Schatten wahrgenommen werden, ein Umstand, der dazu führt, dass für sie die Schatten mit ihrer Welt identisch sind. Die Frage, die sich für Platon aus dieser Situation ergibt, ist, was geschähe, wenn man einem Gefangenen die Freiheit geben würde. Der Gefangene, so Platon, vom Sonnenlicht geblendet, würde die Figuren draußen nicht als real erkennen und zuordnen und sich vorerst zurück in die Höhle wünschen oder, wenn er sich an das Licht draußen gewöhnt hätte, erkennen, dass solche Schatten auch durch das Sonnenlicht entstehen. Das würde ihn zum einen bewegen, nicht in die Höhle zurückzukehren, ihn zum anderen, im Falle einer solchen Rückkehr, veranlassen, den Leidensgenossen von seinen Erfahrungen draußen zu berichten. Zu bedenken dabei ist, so Platon, dass er, zurückgekehrt in die Höhle, mit seinen Augen durch die Umstellung vom Hellen ins Dunkle die gleichen Schwierigkeiten hätte, die Schatten dort zu erkennen und dass in der Folge die Gefesselten ihm seinen Bericht nicht glauben, ihn belächeln würden, da sie der Meinung wären, dass seine Augen durch das Sonnenlicht Schaden genommen hätten. Die Folge: Sie würden sich in keiner Weise bereit zeigen, wie er von ihren Fesseln erlöst zu werden, um aus der Höhle ins Tageslicht aufzusteigen.

Die Tatsache, dass Cipriano und seine Gefährten nach den Erfahrungen in der Höhle entschlossen sind, sich außerhalb des Einflussbereiches von *O Centro* ein neues Leben aufzubauen, lässt sich dahingehend interpretieren, dass es ihnen, die die Freiheit der Entfaltung ihrer Persönlichkeit außerhalb der Höhle kennen und schätzen

gelernt haben, nicht gelingen würde, ihr Leben im Zentrum fortzuführen. Ein Zentrum, das sich zum Ziel gesetzt hat, das Denken und Handeln seiner Bewohner systematisch zu manipulieren, für eigene machtpolitische und wirtschaftliche Vorteile zu nutzen und bei den Menschen die Utopie zu wecken, dass sie in einem geordneten Umfeld ein zufriedenes Dasein führen.

3 O Homem Duplicado (2002)

Anders als in *Ensaio sobre a Lucidez* oder in *A Caverna*, in denen der Wandel in eine neue Identität zum einen durch das politische, zum anderen durch das wirtschaftliche Umfeld bestimmt wird, das sich den Menschen durch diktatorische Systeme aufdrängt und einen persönlichen Gesinnungs- und Identitätswandel herbeiführt – beim Kommissar in *Ensaio sobre a Lucidez* trotz der Gewissheit, dabei sein Leben zu riskieren, bei Cipriano Algor in *A Caverna* aus der Erfahrung, sich einen neuen Lebensraum und Lebensinhalt schaffen zu müssen –, ist die Suche nach einer neuen Identität für den Protagonisten in *O Homem Duplicado* ein Problem, das sich aus seinem ganz persönlichen Umfeld und einer hypersensiblen Persönlichkeit auf der Suche nach sich selbst ergibt.

Tertuliano Máximo Afonso ist Geschichtslehrer an einem Gymnasium, kinderlos, geschieden, durch seine berufliche Tätigkeit nicht voll ausgefüllt und fühlt sich im Kreis seiner Kollegen nicht akzeptiert. Er lebt allein “vive só e aborrece-se, ou para falar com a exactidão clínica, que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão” (Saramago 2004: 11). Er besorgt sich, um sich Zerstreuung zu verschaffen, eines Tages auf den Rat eines Kollegen in einem Geschäft für Videos einen Film, den dieser ihm als besonders sehenswert empfohlen hat. Der Film mit dem Titel *Quem Porfia Mata Caça* erweist sich als leichte Unterhaltungskost und er ist entschlossen, ihn so schnell wie möglich zurückzubringen. Es ist Abend geworden, Tertuliano legt sich ins Bett. Mitten in der Nacht wacht er auf, von dem Gefühl bedrängt, dass sich in seiner Wohnung noch ein Wesen befindet, das ihn bedroht. Er durchsucht mit klopfendem Herzen seine Wohnung, ohne jemanden zu finden. Das Gefühl einer zweiten Existenz führt ihn wie unter Zwang zu dem Videogerät in seinem Wohnzimmer. Er

lässt den Film noch einmal ablaufen und kommt dabei an eine Stelle, an der der Empfangschef in einem Hotel einer Frau, die nach ihrem Zimmer fragt, Auskunft erteilt. Da geschieht das für ihn Unfassbare: Dieser Empfangschef, der hier in einer winzigen Nebenrolle für einen kurzen Augenblick erscheint, sieht ihm zum Verwechseln ähnlich, ist sein Doppelgänger:

Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe ericavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não pode ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria. Que ideia, meu caro Tertuliano, tenha a bondade de observar que ela usa bigode, enquanto você tem a cara rapada (Saramago 2000: 25).

Tertuliano versucht sich einzureden, dass solche Ähnlichkeiten, zum Beispiel bei Zwillingen, durchaus vorkommen können, Ähnlichkeiten, die jedoch nie bis ins kleinste Detail übereinstimmen. Er beruhigt sich, ist jedoch interessiert, den Namen des Schauspielers zu erfahren. Bei seinen Recherchen stellt er fest, dass das Video bereits vor fünf Jahren aufgenommen wurde. Fünf Jahre! Er sucht mit zitternden Händen ein Foto von sich aus dieser Zeit und muss feststellen, dass auch er damals einen Schnurrbart trug, nur der Haarschnitt war anders und sein Gesicht schmaler. Für ihn gibt es jetzt nur noch ein Ziel: den Namen seines Doppelgängers zu erfahren. Zu diesem Zweck scheint es ihm wichtig, alle Filme dieser Produktionsfirma im Hinblick auf den Schauspieler, mit dem ihn offensichtlich eine große Ähnlichkeit verbindet, zu studieren. Er kauft den Film, in dem ihm sein Doppelgänger zuerst aufgefallen ist und leiht sich die restlichen aus. Ein erster Erfolg seiner Suche ergibt sich in einem Film mit dem Titel *A Vida Alegre*, in dem sein Doppelgänger in der Rolle eines "porteiro de cabaré ou de buate" (Saramago 2002: 91) erscheint, ein minderwertiger Film, in dem sein Ebenbild lediglich als Türöffner der vorfahrenden Wagen auftritt. Er findet ihn ebenfalls in dem Film *O Paralelo do Terror*, in dem er in der Rolle eines "jóvial fotógrafo da polícia" erscheint.

Er schreibt sich auch hier die Liste der Darsteller auf. Während es sich bisher um unbedeutende Nebenrollen handelt, entdeckt er in dem Film *A Deusa do Palco*, dass sein Ebenbild zu seiner Überraschung in der Figur eines Theaterproduzenten eine tragende Rolle einnimmt, die von einem Schauspieler mit dem Namen Daniel Santa-Clara gespielt wird, eine Entdeckung, die es ihm möglich macht, der realen Person seines *sósia* näher zu kommen. Bei seiner Suche im

Telefonbuch findet er drei Santa-Claras, allerdings keinen mit dem Vornamen Daniel. Dann kommt ihm die Idee, sich in Form eines Briefes als Bewunderer des Schauspielers auszugeben und auf diese Weise über die Produktionsfirma mehr über Daniel Santa-Clara erfahren zu können. Allerdings hält er es für notwendig, diesen Brief nicht unter seinem Namen zu schreiben und so wendet er sich an seine Freundin und Lebensgefährtin Maria da Paz mit der Bitte, diesen Brief für ihn zu verfassen und mit ihrer Unterschrift zu versehen.

An dieser Stelle tritt ein Stilelement in die Handlung ein, der gesunde Menschenverstand, *o senso comum*, mit dem der Autor, ähnlich wie in der Rolle des Beobachters in *A Caverna*, seinerseits regieführend in die Handlung eingreift. *O senso comum*, sein Gewissen, das ihn für die Entscheidung tadelt, Maria da Paz in seine Pläne einzubinden:

Talvez seja a única, talvez seja a melhor, mas se te interessa minha opinião, seria uma vergonha para ti escreveres essa carta com o nome de Maria da Paz e dando o seu endereço para a resposta (Saramago 2002: 123).

O senso comum, der ihm in der Rolle seines Gewissens vorwirft, mit dieser "maldita história de sócias, gémeos e duplicados" (Saramago 2002: 123) einen schamlosen Missbrauch ihrer Gefühle zu betreiben. Tertuliano zeigt keinerlei Einsicht, fühlt sich von einer inneren Kraft getrieben, diesen einmal eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Der Brief wird wie besprochen im Auftrag eines Fans geschrieben und abgeschickt. Dann, eines Tages, erfährt er von Maria da Paz, dass bei ihr ein Antwortschreiben von der Produktionsfirma eingegangen sei. Nur darauf bedacht, so schnell wie möglich an dieses Schreiben zu kommen, eilt er in die Bank, in der Maria da Paz beschäftigt ist, nimmt den Brief und liest ihn noch im Auto. Aus dem Umschlag fällt ein Foto und ein Briefbogen heraus. Das Foto zeigt sein Ebenbild, zeigt ihn selber und ist unterschrieben mit Daniel Santa-Clara, der Künstlernamen von António Claro und, was für Tertuliano besonders wichtig ist, der Schauspieler gibt ausnahmsweise auch seine Privatadresse an mit der Begründung, dass in dem Schreiben angedeutet wurde, dass der Verfasser bereit sei, der Produktionsfirma eine Studie zu schicken "sobre a importância de actores secundários" (Saramago 2002: 156).

Tertuliano sieht sich damit in seinem Tun, diesen Brief verfasst und so die Anschrift von António Claro erfahren zu haben, bestätigt.

Er macht sich sofort auf den Weg, sucht die Straße und das Haus seines Doppelgängers, um sich ein Bild zu machen von dem Milieu, in dem dieser wohnt. Da meldet sich wieder einmal sein gesunder Menschenverstand, ermahnt ihn, sein Vorhaben einzustellen mit dem Hinweis, dass es für ihn nicht gut wäre, sich dort blicken zu lassen, da sie beide sich unter Umständen treffen könnten. Tertuliano lässt sich überzeugen, greift stattdessen zum Telefon. Es meldet sich eine Frauenstimme, die fragt, wer der Anrufer sei. Tertuliano zögert, schließlich meldet er sich. Sie reagiert amüsiert, glaubt, dass ihr Mann sich mit ihr einen Spaß erlaubt. Tertuliano Máximo Afonso, der auf diese Weise feststellen muss, dass auch ihre Stimmen identisch sind, zeigt sich insgesamt mit diesem Anruf zufrieden, ist entschlossen, diesen Kontakt in anderer Form wieder aufzunehmen. Er besorgt sich einen Vollbart, um so in der Öffentlichkeit nicht als Doppelgänger erkannt zu werden. Dann wagt er den entscheidenden Schritt. Er beschließt, den direkten Kontakt zu seinem *alter ego* aufzunehmen, zuerst telefonisch. Er gibt sich dabei mit seinem vollen Namen und Beruf zu erkennen, macht António Claro auf die Tatsache aufmerksam, dass ihre Stimmen völlig identisch sind und dass er das bereits in dem ersten Film feststellen musste, den er mit ihm in einer Nebenrolle angesehen hat. António Claro zeigt sich erstaunt, dass ein Mann wie er sich derartige Filme ansehen würde. Tertuliano erklärt ihm, dass es dafür einen Grund gäbe und dass er darüber gern mit ihm persönlich sprechen möchte, die Tatsache nämlich, dass sie einander ähnlich wären, nicht nur wie Zwillinge: “Mais que gémeos, iguais. Iguais, como Iguais, simplesmente iguais” (Saramago 2002: 180).

António Claro reagiert zurückhaltend auf seinen Vorschlag mit der Begründung, er würde ihn nicht kennen, könnte nicht einmal sicher sein, dass seine Angaben zu Person, Name und Beruf der Wahrheit entsprächen. Tertuliano seinerseits tritt den Beweis für seine Behauptung an, indem er ihn auf folgende Gemeinsamkeiten hinweist: “Tem dois sinais no antebraço direito. Um ao lado do outro, longitudinalmente”, und: “Tem uma cicatriz debaixo da rótula esquerda” (Saramago 2002: 180). Woher er das alles so genau wissen wolle, da sie sich doch nie begegnet seien, fragte António Claro. Er habe ihn in einer Szene am Strand gesehen, antwortet Tertuliano. António Claro zeigt nach wie vor kein Interesse an einer Begegnung, im Gegenteil fragt er Tertuliano, was er, gesetzt den Fall, er hätte

Recht mit seiner Behauptung, dass sie einander gleichen, für ein Interesse daran hätte, dass sie sich kennenlernen würden. Tertuliano antwortet darauf, dass das bei ihm aus reiner Neugier geschähe. António seinerseits antwortet, dass er, der bisher von dieser Tatsache nichts gewusst habe, auch weiterhin damit leben könne. Tertuliano darauf, dass sich das von nun an ändern würde, dass jetzt: “de cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual ou a minha imagem real” (Saramago 2002: 181). António Claro zeigt sich verärgert, droht mit der Polizei, hält ihn für einen Verrückten.

Tertuliano, auch wenn es zu keinem Treffen gekommen ist, zeigt sich über das Gespräch zufrieden, vor allem was ihn persönlich und seine Reaktionen betrifft, die angemessen waren und bewiesen hatten, dass er sich nicht einschüchtern ließ, ein Gespräch “de igual para igual” (Saramago 2002: 182). Doch auch bei António Claro hinterlässt der Hinweis darauf, in Tertuliano einen Doppelgänger zu haben, seine Spuren. Er überlegt, ob sich aus diesem Zufall für ihn nicht ungewollt ein Double für seine Filmrollen ergeben könnte und beschließt, sich näher über Tertuliano, das Gebäude und die Straße, in der er wohnt, zu informieren. Dann erhält Tertuliano einen Anruf von António Claro, in dem dieser auf seinen Vorschlag eingeht mit der Begründung, dass er und auch seine Frau sich mit einem Treffen Gewissheit über das Bestehen eines Doppelgängers verschaffen wollten. Um zu vermeiden, dass man sie zusammen sehen könnte, schlägt er als Treffpunkt ein 30 km entferntes, außerhalb der Stadt gelegenes Landhaus vor. Auf den Hinweis António Claros, dass er für den Fall, dass Tertuliano irgendwelche kriminellen Absichten im Schilde führe, eine Pistole bei sich haben würde, entgegnet dieser, dass derartige Vorstellungen, etwa eine Entführung oder Tötung, um mit diesem Aussehen, das sie beide gemeinsam haben, wieder allein zu sein, “para ficar sozinho no mundo com esta cara que ambos temos” nicht vorhanden wären: “a única intenção é provar-lhe que tenho razão” (Saramago 2002: 198).

Zum ersten Treffen bindet er sich zur Überraschung von António Claro seinen Vollbart um. Er begründet dies mit dem Hinweis, dass er auf diese Weise den Augenblick der Erkenntnis ihrer Identität hinausschieben wolle. Dieser Augenblick erzeugt bei dem Schauspieler große Überraschung, die sich zur Überzeugung festigt, als sich beide auch im Hinblick auf ihre Leberflecken und die Narbe als völlig

identisch erweisen, eingeschlossen die Erkenntnis, dass sie am gleichen Tag und zur gleichen Stunde geboren wurden. Interessant wäre nun zu klären, ob sie auch zur gleichen Zeit sterben würden. António Claro sieht darin kein Problem: “A morte sempre vem a propósito” (Saramago 2002: 222) und mit einem gewissen Sarkasmus fügt er hinzu, dass es Tertuliano vielleicht beunruhigen würde, dass er, wie sich aus ihren Geburtsdaten ergäbe, dann vor ihm sterben müsse, nämlich genau 31 Minuten früher. Daran, für António Claro als Double zu agieren, zeigt Tertuliano kein Interesse und ist der Meinung, dass es in einer so großen Stadt wie der, in der sie beide leben, kein Problem sein dürfte, sich in Zukunft voneinander fernzuhalten. Sie verabschieden sich in der Übereinstimmung, dass sie dieses Treffen nicht wiederholen wollen.

Einige Tage später erhält António Claro ein Paket mit dem Vollbart Tertulianos, den dieser damals angelegt hatte. Ein Umstand, der ihn äußerst erregt, da er mit dem Bart, der sein Double nach außen hin unkenntlich machen würde, das Gefühl einer gewissen Sicherheit verband, dass man sie nicht verwechseln könnte. Eine Tatsache, mit der er sich jetzt vor allem in seiner Karriere bedroht sieht. Seine Frau versucht ihn zu beruhigen, trifft aber bei ihm auf kein Verständnis. Im Gegenteil fragt er sich immer wieder, was Tertuliano wohl mit der Übersendung seines Bartes beabsichtigt hatte. Bei seinen Überlegungen fällt ihm ein, dass auf seine Frage, wie Tertuliano seinen bürgerlichen Namen erfahren habe, dieser ihm erzählte, dass er als Fan getarnt einen Brief an die Produktionsfirma geschrieben habe. António Claro beschafft sich diesen Brief aus dem Archiv und erfährt auf diese Weise, dass dieser nicht von Tertuliano, sondern in seinem Namen von einer Frau, Maria da Paz, geschrieben wurde, eine Tatsache, die seine Neugier weckt, diese Angelegenheit näher zu erkunden. Er beschließt, bei Maria da Paz anzurufen, allerdings ohne ein Wort zu sagen, um durch die identischen Stimmen nicht in die Verlegenheit zu kommen, sich als Tertuliano ausgeben zu müssen. Sollte es zu einem Kontakt mit Maria da Paz kommen, ist er jedoch entschlossen, als Tertuliano die Rolle ihres Geliebten zu übernehmen, wie er sie aus der Beziehung zwischen beiden für sich interpretiert. Er beobachtet, verkleidet mit dem Bart Tertulianos, Maria da Paz und stellt fest, dass sie eine angenehme, gutaussehende Frau ist. Per Anrufbeantworter schlägt er Tertuliano ein weiteres Treffen vor, diesmal nicht im Landhaus, sondern an einem diskreten

Ort. Ein Anruf, den dieser nach einem Besuch bei seiner Mutter, die er mit der Existenz eines Doppelgängers konfrontiert hat, bei sich zu Hause abhört. An einem der nächsten Tage klingelt es an seiner Wohnungstür und zu seiner Überraschung steht vor ihm ein Mann mit einem Bart, wie er ihn einst hatte. Tertuliano, der ihn abweisen will, da sie ihr Gespräch seinerzeit doch als beendet erklärt hatten, erfährt von António Claro, dass es sich jetzt um seine Freundin Maria da Paz handeln würde. Tertuliano lässt ihn eintreten. Das Gespräch verläuft vonseiten Tertulianos, der fragt, ob António Claro mit Maria da Paz gesprochen und sie über ihre Duplizität informiert habe, sehr aggressiv. Das nicht, sagt jener, aber er habe sie eingeladen, sich morgen mit ihm zusammen ein Landhaus anzusehen und zwar in seinem, Tertulianos, Namen und dass er vorhabe, mit ihr diese Nacht zu verbringen. Tertuliano ist außer sich, erzählt ihm, dass er und Maria da Paz heiraten wollen, worauf António ihm erklärt, dass er jetzt erst begreife, warum sie so willig und mit Freuden auf seinen Vorschlag eingegangen sei. Um seinen Plan erfolgreich umsetzen zu können, verlangt er von Tertuliano, dass dieser ihm aus seiner Garderobe einen passenden Anzug heraussuche und ihm ebenfalls seine Haus- und Autoschlüssel übergeben müsse. Dann verlässt er die Wohnung des Geschichtslehrers.

Dieser entdeckt bei sich, dass ihn die Erinnerung an seine verlorene Freundin nicht schmerzt, wie an jemanden, der sich langsam immer mehr von ihm entfernt. Was ihm bewusst wird ist, dass er die erste Schlacht mit seinem Double verloren hat. Die Folge: Er zieht seinerseits die von diesem zurückgelassenen Kleidungsstücke an und fährt in dessen Auto zu dessen Wohnung und Frau. Das ist seine, Tertuliano Máximo Afonsos, Rache! Im Gegensatz zu Maria da Paz, die nie darauf kommen wird, dass sie mit dem falschen Mann geschlafen hat, wird die Frau des Schauspielers, wenn er am nächsten Morgen zurückkommt, sich verwundert fragen müssen, wie er gleichzeitig mit ihr hat schlafen können und jetzt erst zurückkommt. Eine Erkenntnis, die ihm deutlich macht, dass er, um für einen reibungslosen Ablauf seiner Aktion zu sorgen, gezwungen ist, nach einer Nacht mit der Frau des Anderen diese am nächsten Morgen unter einem passenden Vorwand so schnell wie möglich zu verlassen. Dann passiert das Unerwartete. Bei einem Anruf in der Bank von Maria da Paz, nachdem er Helena, die Frau António Claros, verlassen hat, muss er von einer Angestellten erfahren, dass Maria, als sie mit ih-

rem Verlobten im Auto unterwegs war, tödlich verunglückt sei. Ein Unfall, bei dem auch der Verlobte gestorben sei. Er kehrt wie betäubt zu seinem Auto zurück und bricht in Tränen aus. Nicht nur, dass Maria da Paz tot ist, er hat jetzt auch seine Wohnung, seine gesamte Existenz verloren, da er offiziell als verstorben gemeldet ist. Er ruft seine Mutter an, um sie zu beruhigen, dass nicht er der Tote sei, sondern sein Doppelgänger. Er gibt seiner Mutter den Namen des Hotels an, in dem er sich unter dem Namen seines Doubles für eine Nacht eingetragen hat. Sie kommt und stellt ihm die unvermeidliche Frage: und jetzt? Er erklärt ihr, dass ihm jetzt nichts anderes übrig bliebe, als die Rolle António Claros zu übernehmen. Sie fragt, warum er denn nicht bereit sei, die Dinge offiziell klarzustellen. Worauf er erklärt, dass er es im Interesse der vier Beteiligten, der Toten und der noch Lebenden nicht für angebracht hielte, die Dinge an das Licht der Öffentlichkeit zu ziehen und damit der Lächerlichkeit preiszugeben. Er überzeugt seine Mutter, dass sie der Glaubwürdigkeit zuliebe am Grab des Anderen die trauernde Mutter spielen muss.

Was bleibt für António Claro alias Tertuliano Máximo Afonso? Zum einen muss er Helena, jetzt offiziell seine Frau, über seine wahre Identität und den Tod ihres Mannes aufklären und zum anderen von der Rolle eines Geschichtslehrers in die des Schauspielers wechseln. Helena reagiert wie erwartet fassungslos. Er erklärt, dass er es für richtig hält, für immer aus ihrem Leben zu verschwinden und gibt ihr den Ehering ihres Mannes zurück. Anmerkung im Roman: Es war gerade dieser Ehering, der António Claro verraten hat, da dieser auf dem Finger eine helle Spur hinterließ, die Maria da Paz bei ihrem Verlobten nicht gewohnt war. Damit ergab sich für sie die Frage, wer dieser Mann, mit dem sie die Nacht verbracht hatte, wirklich war. Die Wahrheit kommt heraus und löst einen heftigen Streit zwischen ihr und dem falschen Tertuliano aus, der im Wagen weitergeführt wird und schließlich zu dem für beide tödlichen Unfall führt.

Tertuliano Máximo Afonso verabschiedet sich von Helena, hofft, dass sie ihm eines Tages verzeihen wird und beteuert, dass sie einander nie wiedersehen werden. Zu seiner Überraschung erklärt sie ihm, dass das von ihm abhängen würde, mit anderen Worten, dass sie sich vorstellen könne, weiter mit ihm zusammenzuleben. Für ihn nicht möglich, da sie sich doch nicht lieben, sie ihn vielleicht später sogar hassen würde. Dennoch, er bleibt bei ihr. Tage später klingelt das Telefon und eine Stimme, genau wie seine, meldet sich mit "na

endlich". Der Anrufer vergewissert sich, dass er mit Tertuliano Máximo Afonso spricht und schlägt wie damals ein Treffen mit ihm vor, um festzustellen, dass sie sich nicht nur von der Stimme her ähneln, sondern auch in ihren körperlichen Merkmalen – Leberflecken, Narbe – übereinstimmen würden. Tertuliano – jetzt António Claro – stimmt zu. Er geht in das Schlafzimmer, öffnet die Schublade und holt die Pistole Antónios heraus. Dann schreibt er für Helena auf einem Zettel die Nachricht, dass er wiederkommen werde: "Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu" (Saramago 2002: 318).

Das Motiv des *alter ego*, des Doppelgängers, ist in der Literatur offensichtlich schon früher und in anderen Literaturen – wie in Dostojewskis Erzählung *Der Doppelgänger*, im Original *Dvojinik Peterburgskaja poéma* aus dem Jahr 1846 – ein Thema. Protagonist ist hier ein Beamter aus Petersburg, Jákoff Petrówitsch Goljädkin (Dostojewski 1961: 197) dessen Leben und Persönlichkeit durch einen Doppelgänger, der in seinem beruflichen Umfeld auftritt, zerstört wird. Die erste Begegnung findet auf einem Fest statt, das zu Ehren der Tochter seines Vorgesetzten, des Staatsrates Berendéjeff, gegeben wird. Vorher, mehr unter einem inneren Zwang als ursprünglich beabsichtigt, sucht er einen Arzt auf, den er bereits früher konsultiert hatte, mit dem Hinweis, dass er sich in seinem beruflichen Umfeld von Menschen bedroht fühle, die ihm nicht wohlgesinnt seien. Der Arzt macht ihn darauf aufmerksam, dass er, wie bereits besprochen, für Zerstreuung in seinem Privatleben sorgen müsse, Freunde besuchen und mit ihnen feiern sollte. Die Begegnung mit seinem Doppelgänger auf dem Fest wird für ihn nicht nur zu einem persönlichen Schockerlebnis, er muss erleben, dass er mit seinem Auftritt, seiner Verwirrung erreicht, dass er von der Gesellschaft verstoßen wird, dass man ihm nahelegt, das Fest zu verlassen.

Der Eintritt seines Doppelgängers in sein Leben, der bei offiziellen Anlässen jede Gelegenheit nutzt, um sich im Hinblick auf berufliche Kompetenz und persönliches Auftreten als die erfolgreiche Abbildung des schüchternen, unbedeutenden kleinen Beamten Goljädkin darzustellen, gibt diesen der Lächerlichkeit preis und führt schließlich dazu, dass er im Zuge totaler Verwirrung in einer psychiatrischen Klinik endet.

Anders als in Saramagos *O Homem Duplicado* wird die Begegnung mit dem Doppelgänger hier in ein bewusst öffentliches Szenario

eingefügt, in dem das erfolgreiche Abbild gezielt auf die Vernichtung des schwächeren, erfolglosen und bedeutungslosen Originals hinzielt. Übereinstimmung zwischen Saramago und Dostojewski lässt sich, wenn überhaupt, in der menschlichen Tragödie eines der absolut deckungsgleichen Duplikate und dessen Vernichtung feststellen, die bei Saramago im Tod von António Claro, bei Dostojewski in der Einlieferung des *alter ego* in eine psychiatrische Klinik geschieht. In beiden Fällen wird damit der Anspruch auf eine einmalige, unverwechselbare Identität erhoben. Im Falle Saramagos, versinnbildlicht in der Person des Tertuliano Máximo Afonso, jetzt António Claro, wenn dieser am Ende des Romans – quasi symbolisch und um seine neue Identität nicht länger gefährdet zu sehen – entschlossen ist, auch noch den Schatten seines *alter ego* mit dessen Pistole zu beseitigen. Bei Dostojewski durch das bewusste Auslösen der Existenz des *Anderen*, in dem dieser in den Zustand geistiger Verwirrung und Selbstauflösung versetzt wird, die schließlich zur Spaltung seiner Persönlichkeit und zur Auflösung seiner früheren Identität führt.

4 Schlussbetrachtung: Autor und Werk

José Saramago (1922-2010) besitzt eine vielseitige, sensible Persönlichkeitsstruktur, die sich in seinem Werk im Hinblick auf die Thematik und die agierenden Protagonisten niederschlägt. Ob in den Bereichen Politik, Gesellschaft oder ganz speziell auf die Analyse menschlicher Verhaltensstrukturen bezogen – immer ist es der Blick des kritischen Begleiters in Form des gesunden *senso comum* in *O Homem Duplicado* oder als begleitender und erklärender Beobachter in *A Caverna*. Dabei stehen die ersten beiden der hier untersuchten Romane *Ensaio sobre a Lucidez* und *A Caverna* zweifellos im Fokus seiner persönlichen Erfahrungen im politischen und sozialen Umfeld seiner Zeit, nicht nur gemessen an Portugal, wie er in seinem Essay “Papéis de Identidade” aus den *Folhas Políticas* analysiert, sondern ebenso an den gesellschaftlichen Umbrüchen des 20. und 21. Jahrhunderts weltweit, wie in *A Caverna*. Die Kritik an einer Gesellschaft, die sich lediglich an Gewinnorientierung im Rahmen einer modernen Konsumgesellschaft ausrichtet, deren Leben nach dem Diktat von Angebot und Nachfrage reglementiert ist. Eine Gesellschaftsordnung, in der das Individuum nur dann eine Überlebens-

chance hat, wenn es bereit ist, sich der Diktatur des Konsums – wie in *A Caverna*, versinnbildlicht in Platons Höhlengleichnis – entziehen kann, wie im Falle Cipriano Algors und seinem engen persönlichen Umfeld.

In einem Interview mit der *Zeit*, das am 23.10.2008 in der Nr. 44 veröffentlicht wurde und auch online im Internet nachzulesen ist, äußert sich der Autor ausführlich zu den Überlegungen, die ihn veranlassten, diesen Roman, sein “einziger globalisierungskritischer Roman” (Saramago 2008: 3), zu schreiben, in dem ein “riesiges Einkaufszentrum über der Höhle Platons errichtet” (Saramago 2008: 3) wird:

Die Menschen schaffen sich einen sauberen Tempel im Dreck der Moderne. Sie leben in einem Kokon, der sie gegen die Wirklichkeit abschirmt, gegen die Folgen ihrer Gier und ihrer Selbstsucht. [...] Warum schaffen sich Menschen freiwillig so eine Welt? Ich wollte zeigen, dass unsere Freiheit darin besteht, uns zum Guten oder zum Bösen zu entscheiden, aber wir immer wieder das Böse wählen und uns einreden, es wäre das Gute. Wir bleiben blinde Betrüger unserer selbst wie in Platons *Höhlengleichnis* (Saramago 2008: 3).

Im Roman *O Homem Duplicado* wird der Doppelgänger zu einer existenziellen Gefahr für die eigene Identität, die sich für den Autor in der Person Tertuliano Máximo Afonsos, offensichtlich in fantastisch-kafkaesker Manier nur durch den Tod des *alter ego* endgültig lösen lässt. Tertuliano Máximo Afonso steht stellvertretend für eine moderne Gesellschaft, in der das Individuum in seinem persönlichen Kampf um Selbstdarstellung und Selbstbehauptung mehr und mehr an dem Faktor Schein statt Sein gemessen wird und die Schwächeren, wie bei Dostojewski, Gefahr laufen, durch eine schleichende Form der Selbstauflösung an den Rand der Gesellschaft gedrängt zu werden.

Literaturverzeichnis

- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch (1961): *Der Doppelgänger*, München: Piper & Co.
- Saramago, José (1999): "Papéis de Identidade". In: *Folhas Políticas*, Lisboa: Editorial Caminho S.A, S. 91-93.
- Saramago, José (2000): *A Caverna. Romance*, Lisboa: Editorial Caminho S.A.
- Saramago, José (2002): *O Homem Duplicado*, Lisboa: Editorial Caminho S.A.
- Saramago, José (2004): *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa: Editorial Caminho S.A.
- Saramago, José (2008): *Ach was, ich habe ein dickes Fell!* (Interview vom 23.10.2008), in: <www.zeit.de/2008/44/Saramago> (01.09.2010).

Angelica Rieger (Aachen)

**Barcelona – Paris – Lisboa.
Intermediale Strukturen im postmodernen
Stadtroman bei Mendoza, Tournier und Saramago**

Die exemplarische Analyse, der ich hier drei Romane unterziehen werde, Eduardo Mendozas *La ciudad de los prodigios*, Michel Tourniers *La goutte d'or* und José Saramagos *Manual de Pintura e Caligrafia*, ist Teil eines größeren Ganzen. Ihr geht daher im ersten Teil eine kurze Skizze des Gesamtprojekts – des von mir entwickelten und so benannten “Barceloniner Würfels” zur Analyse intermedialer Komplexe – voraus. Im zweiten Teil kehre ich zu der im Titel angesprochenen Fokussierung zurück, die sich im letzten Teil mit der Kontrastierung dreier exemplarischer intermedialer Komplexe fortsetzt.¹

1 Der “Barceloniner Würfel”

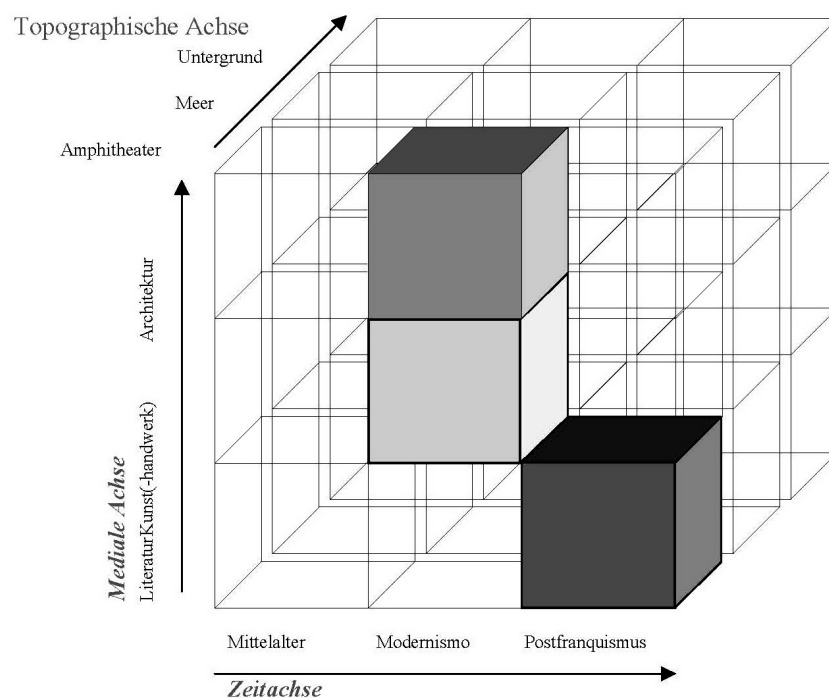
Die Entwicklung des “Barceloniner Würfels” führt über den postmodernen Barceloniner Stadtroman und die spezifischen Architektur- und Kunstformen des *modernismo*, dieser genuin katalanischen Ausprägung des Jugendstils, denn dort fällt die frappierende Übereinstimmung beider Strukturen besonders ins Auge. Zugespitzt leite ich daraus die folgende These ab: Wo der *modernismo* bewusst mit Materialien wie Glas, Keramik und Fliesen spielt, um sie zerstückelt zu immer wieder neuen Mosaiken und zu einem letztlich in seiner Einheit wieder vollkommenen Gesamtkunstwerk zusammenzusetzen, arbeitet der postmoderne Barceloniner Stadtroman mit durchaus vergleichbaren Techniken der Zerstückelung und erneuten Zusammenfügung städtischer Bilder zum Mythos Barcelona. Beide weisen strukturelle Gemeinsamkeiten auf, deren genaue Beschaffenheit und deren Umfang eine intermedial angelegte vergleichende Analyse in ihren Einzelheiten offenzulegen verspricht. Dafür entwickle ich ein für die Untersuchung intermedialer Komplexe insgesamt verallge-

¹ Diese Hommage an Helmut Siepmann basiert auf dem am 19.06.2002 in Aachen anlässlich meiner Bewerbung um dessen Nachfolge gehaltenen gleichnamigen Vortrag.

meinerbares dreidimensionales Modell, den “Barceloniner Würfel” (Abb. 1).

Durch die Würfelbildung entstehen Teilsegmente, die sich zunächst herauslösen und einer detaillierten Einzelanalyse unterziehen lassen, deren Kombination mit anderen Variablen und weiteren Würfelsegmenten und schließlich Gesamtschau jedoch danach jederzeit möglich sind. In meinem Beispiel bilden jene Segmente ein Zweistufenmodell, in denen sich die Literatur des Postfranquismus, Kunst und Architektur des *modernismus* und das topographische Element Amphitheater-Stadtzentrum berühren.

Abb. 1: Der “Barceloniner Würfel” (Mendoza)



Je nach Bedarf lassen sich aber auf den drei Koordinaten des “Barceloniner Würfels” auch andere Orts-, Zeit- und Medienachsen abtragen, wenn die Analyse intermedialer Komplexe auf eine andere

Epoche und Stadt – zum Beispiel das Paris oder das Lissabon der siebziger Jahre – übertragen werden soll; daraus ergeben sich in der Folge der “Pariser” oder der “Lissabonner Würfel” (Abb. 2 und 3). Stets wird dadurch das zu untersuchende Werk in seiner Eingebundenheit in die sogenannten “Schwester-Künste” in einem gegebenen Raum zu einer bestimmten Zeit sichtbar.

2 Drei Städte, drei Autoren und der postmoderne Stadtroman

Es ist hier nicht der Ort, eine Grundsatzdiskussion des Begriffs der Postmoderne vom Zaun zu brechen, deshalb gehe ich bei der Betrachtung Mendozas, Tourniers und Saramagos von jenem eher pragmatischen Postmoderne-Begriff aus, den Ulrich Schulz-Buschhaus durch “Post-Avantgarde” ersetzt wissen will (1997: 331). Denn der kleinste gemeinsame Nenner, aber auch die verbindende Klammer zwischen den drei Autoren ist sicher die Abkehr von der avantgardistischen Moderne der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in ihren Stadtromanen und die Rückkehr zu narrativen Strukturen, zum “Geschichten erzählen”, wenn auch in durchaus postmoderner Brechung.

2.1 Eduardo Mendoza und Barcelona

Das Werk des 1943 in Barcelona geborenen und damit jüngsten der drei Autoren gehört in das Segment “Literatur des Postfranquismus”, partizipiert aber durch seine historische und räumliche Verankerung an einer ganzen Reihe weiterer hier ausgeklammerter zeitlicher Segmente (siehe Abb. 1). Nur wenige Werke führen den selbst längere Zeit in den USA lebenden Autor indessen aus den räumlichen Segmenten seiner “Stadt der Wunder” heraus. Eduardo Mendoza stilisiert sich selbst als Außenseiter der zeitgenössischen literarischen Szene und “nebenberuflichen” Autor;² er behält stets seine “außerliterarischen” Aktivitäten als Dolmetscher und Übersetzer bei und ist alles andere als ein “Vielschreiber”. In Barcelona aufgewachsen und dort als Student der Rechtswissenschaften in Kreisen

2 Für alle bio-bibliographischen Daten siehe die offizielle Website Eduardo Mendozas: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/> (08.02.2012).

des aufkeimenden Widerstands gegen den Franquismus in den Studentenprotesten der 68er Jahre zuhause, verlässt er Barcelona nach anfänglichen Bemühungen um eine Stabilisierung seiner Situation als junger Anwalt, um sich als Übersetzer bei der UNO in New York niederzulassen.

Noch in den USA – und sicher auch unter dem Einfluss der Lektüre amerikanischer Kriminalromane und von daher auch aus klar parodistischer Perspektive – beginnt Mendoza 1979 eine im Barcelona der *transición* und des Postfranquismus angesiedelte und erst im Jahr 2000 abgeschlossene Kriminaltrilogie. „Zwischendurch“, 1986, publiziert er seinen großen Barcelona-Roman *La ciudad de los prodigios*. Konstituierend für Mendozas in über einem Vierteljahrhundert entstandenen und an zwei Händen abzählbaren erzählerischen Werk sind vor allem zwei Faktoren: die Stadt Barcelona und deren literarisches Umfeld, das den Einzelgänger Mendoza zwar in die *nuevos narradores*, die Erneuerer der spanischsprachigen Erzählliteratur nach dem Tod Francos einzuordnen erlaubt, während er sich aber allen weiteren Klassifizierungsversuchen hartnäckig widersetzt. Mendoza entzieht sich bewusst der Zuordnung zu einer wie auch immer gearteten *escuela*. Er will auch keiner *generación* und keinem *-ismo* zugeteilt werden, kann jedoch nicht verhindern, dass sich die Kritik zur Annäherung an sein Werk häufig der Termini „post-avantgardistisch“ und „postmodern“ bedient.

Mag die Klassifizierung Mendozas als post-avantgardistischer Erzähler des Postfranquismus noch ihre Berechtigung haben, ist bei seiner globalen Zuordnung zur Postmoderne indessen Vorsicht geboten. Sein beständiges Spiel mit der bewusst gepflegten spanischen bzw. katalanischen „Eigenart“ der literarischen Tradition erzielt zwar des öfteren postmoderne Effekte, macht aber vor dieser Postmoderne und ihren Eigenheiten selbst nicht Halt, um sie ebenso *ad absurdum* zu führen wie frühere literarische Phänomene. So spielt Mendoza zwar in dem stilecht in der ersten Person erzählten Kriminalzyklus um seinen namenlosen Detektiv virtuos die konstituierenden Elemente der *novela picaresca* nach allen Regeln der Kunst der intertextuellen Aufhebung durch, jedoch nicht ohne sie sogleich in doppelter ironischer Brechung vorzuführen. Vergleichbar angelegt ist auch der Protagonist des viel komplexeren Romangebildes der *Ciudad de los prodigios*, Onofre Bouvila (siehe Abb. 1). Doch hier wird die Vertiefung dieses Spiels mit den Bruchstücken der spanischen National-

literatur nur insofern zur Debatte stehen, als es eine vergleichbare Mosaikstruktur aufweist wie ein weiteres, mindestens ebenso gern von Mendoza praktiziertes: das Spiel mit der Ästhetik und dem künstlerischen Konzept des *modernismo*.

2.2 Michel Tournier und Paris

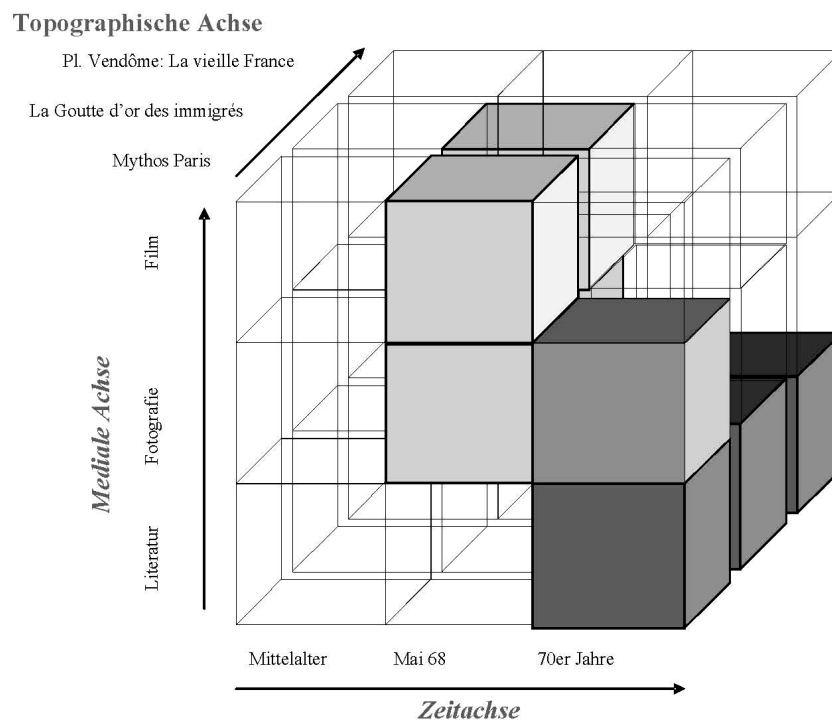
Wie Eduardo Mendoza, jedoch bereits 1924, wird auch Michel Tournier in "seiner" Stadt hineingeboren.³ Doch verbringt er zuerst lange Jahre mit dem Studium der Philosophie, darunter übrigens auch vier Nachkriegsjahre in Tübingen (1946-1950), danach mit verschiedenen Tätigkeiten bei Radio und Fernsehen, mit Literaturübersetzungen und im Verlagshaus Plon, bevor er sich erst Ende der sechziger Jahre – getragen von der Aufbruchstimmung des *mai 68* – definitiv der Literatur zuwendet. Daher liegen sein Romandebüt 1967 mit *Vendredi, ou les limbes du Pacifique* und jener Roman, für den er 1970 den "Prix Goncourt" erhielt, *Le roi des aulnes*, auch zeitlich nur wenig vor Mendozas Debüt 1975.

Obwohl auch in Tourniers Werk – und besonders in seinen *contes* – mit der Malerei eine weitere Schwesterkunst eine große Rolle spielt und faszinierende intermediale Strukturen schafft wie zum Beispiel in einer Erzählung der 1989 erschienenen Sammlung *Le médianoche amoureux*, *La légende de la peinture*, konzentriere ich mich hier auf jenen Roman, der den Bezug zur Stadtliteratur schon in seinem vielschichtigen Titel trägt: *La goutte d'or* von 1985, für den Protagonisten zugleich als Schmuckstück ein Talisman und als Pariser *quartier* der Immigranten Brennpunkt sozialer Spannungen und neuer Lebensmittelpunkt. Durch einen Kunstkniff erlebt selbst der abgebrühteste Paris-Kenner die Stadt und das Viertel "La goutte d'or" praktisch neu aus der Kamera-Perspektive, durch die Augen des staunenden Protagonisten, Idriss, eines modernen Perceval, der als reiner Tor staunenden Blickes die Fotografie, den Film und die *bande dessinée* für sich entdeckt. Tourniers Roman kann somit als Abfolge von Momentaufnahmen und bewegten Bildern gelesen

3 Für bio-bibliographische Angaben siehe <<http://www.academie-goncourt.fr/?membre=1016697272>>, <http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/michel_tournier-3211.php> und <<http://www.espacefrancais.com/tournier.html>> (08.02.2012).

werden, wobei die *bande dessinée* eine reizvolle Zwischenstufe im Übergang vom einen zum anderen darstellt.

Abb. 2: Der “Pariser Würfel” (Tournier)



Tourniers *écriture* partizipiert – wie Mendoza an den Mosaik-techniken des *modernismo* – an allen drei Bildmedien. Und diese “Anteil-Nahme” ist auch bei ihm keinesfalls zufällig und unpolitisch: Wie sich Mendoza im Postfranquismus des *modernismo* bedient, bedient sich Tournier der im Paris der 68er Jahre so hoch im Kurs stehenden “neuen” Medien, Fotografie, Film und *bande dessinée*.

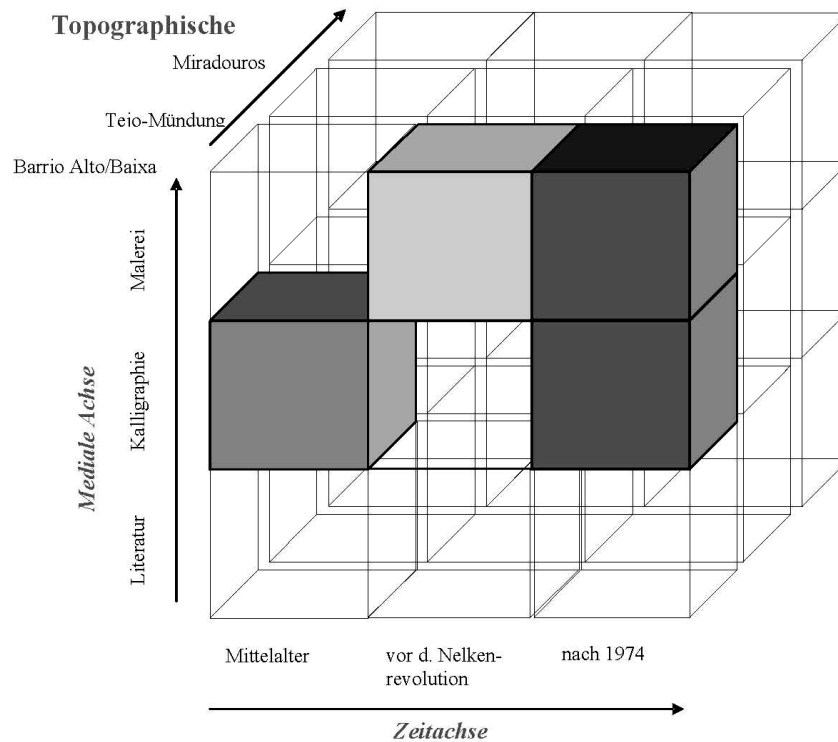
2.3 José Saramago und Lisboa

Als Altersgenosse Tourniers – José Saramago (1922-2010) ist nur zwei Jahre älter – verbinden beider Biographien eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten, auch wenn Saramago der einzige ist, der nicht in “seiner” Stadt geboren wurde, sondern in Azinhaga im Ribatejo.⁴ Nachdem jedoch seine Eltern bereits 1925 nach Lissabon übersiedelten, kann er wie seine beiden Vorgänger als von Anbeginn mit seiner Stadt verwachsener Autor gelten, zumal auch er seine Karriere nicht gleich als Schriftsteller beginnt, sondern bis in die siebziger Jahre einer ganzen Reihe von Beschäftigungen als Mechaniker, Journalist, Herausgeber und Übersetzer nachgeht. Massive materielle und politische Gründe verbieten ihm, aus seinem bereits 1947 mit *Terra do Pecado* vorgelegten Romandebüt den Anfang einer Schriftstellerkarriere zu machen; es werden bis 1966 keine weiteren Veröffentlichungen mehr folgen. Erst 1977 erfolgt mit dem im Lissabon am Ausbruch der Nelkenrevolution angesiedelten *Manual de Pintura e Caligrafia* Saramagos eigentlicher Durchbruch. In kurzen Abständen folgt nun Roman auf Roman, darunter 1984 *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, der “eigentliche” Roman der Stadt an der Tejo-Mündung, dessen Einbeziehung den Umfang dieser Analyse jedoch sprengen würde – zumal die intertextuelle Brechung hier geradezu das Maß einer intermediären annimmt, wenn Saramago den großen Fernando Pessoa mit seiner eigenen Romanfigur, dem Arzt Ricardo Reis – in Lissabon “wiedervereint”.

Wo jedoch intermediale Strukturen am deutlichsten zum Tragen kommen, ist im *Manual de Pintura e Caligrafia*, in dem der ganze Konflikt des gesellschaftlichen Wandels unmittelbar vor der Nelkenrevolution am Konflikt eines seine “alte Kunst” aufgebenden Malers abgehandelt wird, der erst über den Umweg der “Kalligraphie” nach der Nelkenrevolution wieder zu seiner eigenen, erneuerten Kunst zurückzufinden vermag.

4 Siehe für alle bio-bibliographischen Angaben die offizielle Website José Saramagos: <<http://www.josesaramago.org/>> (08.02.2012).

Abb. 3: Der “Lissabonner Würfel” (Saramago)



Zusammenfassend ist festzuhalten, dass alle drei Autoren nicht nur Kinder ihrer Stadt sind, deren jeweilige topographische, historische und künstlerische Besonderheit konstituierender Teil ihres literarischen Werks ist. Darüber hinaus eint sie über einen vergleichsweise späten und aus materiellen und politischen Gründen erst auf Umwegen erreichten Beginn ihrer Schriftstellerkarrieren hinaus eine ganze Reihe biographischer Gemeinsamkeiten, die auf der Suche nach neuen Wegen gewiss mit zu ihrer Öffnung für Innovation und somit für die neuen Wege der “Schwesterkünste” und deren Einbringung in Form intermedialer Strukturen in ihr Schreiben beitragen: Ihre Werke erwachsen aus der Reaktion auf Zeiten des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs – für Mendoza ist es der Postfranquismus, für Tournier der *mai 68* und für Saramago die Nelkenrevo-

lution. Auch erscheinen die drei hier behandelten Romane in kurzer Folge innerhalb von weniger als zehn Jahren (1977 – 1985 – 1986).

Alle drei wagen in diesen Zeiten des Wandels auch den medialen Wandel und alle drei geben ihren Stadtromanen voneinander sehr verschiedene intermediale Strukturen, die auch in der Erzählstruktur Niederschlag finden: Bei Mendoza das modernistische Kunsthandwerk, bei Tournier die neuen Medien Fotografie, Film und *bande dessinée* und bei Saramago die prärevolutionäre Malerei des 20. Jahrhunderts im Wandel einerseits und das (Bild-)Zeichensystem der Kalligraphie andererseits.

3 Intermediale Strukturen: *modernismo*, Neue Medien und das Ende der Bilder in der Kalligraphie

Solche Verbindungen einen auch die drei ausgewählten Beispiele: Sie spielen im “goldenen Viertel”, dem *Quadrat d’or* in Barcelona, in der Pariser Hochburg der maghrebischen Einwanderer im “La Goutte d’or” benannten 18. Arrondissement, und führen schließlich vom dort ansässigen Protagonisten Tourniers, der sich der arabischen Kalligraphie verschrieben hat, zu Saramagos abtrünnigem Maler und Verfasser des *Manual de Pintura e Caligrafia*.

3.1 Eduardo Mendoza und der *modernismo*: “*La ciudad de los prodigios*”

La ciudad de los prodigios protokolliert in sechs Großkapiteln im Großen und Ganzen linear und aus der Perspektive des allwissenden Erzählers den märchenhaften Aufstieg des Protagonisten Onofre Bouvila. Der verlässt mit 13 sein ärmliches Pyrenäendorf, um in Barcelona Karriere zu machen. Die wilde Entschlossenheit des skrupellosen und machtbesessenen Aufsteigers symbolisiert zugleich den oft belächelten “katalanischen Ehrgeiz”, wie er sich zum Beispiel für Kritiker auch in den von ihnen oft als megalomane empfundenen städtebaulichen Projekten Barcelonas manifestiert.

Dem bereits angesprochenen Spiel mit verschiedenen Textsorten und deren postmoderner Brechung gesellt Mendoza das intermediale Spiel hinzu. Ein entscheidender Schritt dabei ist die Übertragung modernistischer Techniken auf den literarischen Text. Der *modernismo* ist die in der *Ciudad de los prodigios* durch die historische

Verankerung der Handlung zwischen den beiden Weltausstellungen in Barcelona 1888 und 1929 dominierende architektonische, künstlerische und kunsthandwerkliche Bewegung. Und genau bei diesem Schwerpunkt und dem Spannungsfeld zwischen Bild und Text, zwischen *modernismo* und Postmoderne, kommt das Modell des "Barceloniner Würfels" zur Anwendung.

Der modernistische Schwerpunkt des stets auch auf die Barceloniner Gegenwart seiner Entstehungszeit in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zugeschriebenen Romans ist dabei keineswegs ein Zufall, eignen sich doch die politischen und mentalitätsgeschichtlichen Implikationen des *modernismo* in besonderer Weise zur Betonung der katalanischen Eigenständigkeit. Nur in Barcelona trifft die Jugendstil-Bewegung auf geeignete kulturelle, soziale und ökonomische Bedingungen für ihre rasche Entwicklung. Barcelona ist nicht nur als kulturelle Metropole stets darauf aus, sich von Madrid abzusetzen, sondern als reiche Industrie- und Handelsstadt auch materiell dazu in der Lage. Das um den Preis der Wandlung Barcelonas zur Industriestadt schwerreich gewordene Barceloniner Großbürgertum wetteifert miteinander im gleichzeitigen Bemühen um die Zurschaustellung dieses Reichtums und ein identitätsstiftendes Mäzenatentum. Über dieses identitätsstiftende Moment ist der *modernismo* eng mit der "katalanischen Renaissance" des 19. Jahrhunderts, der *renaixença*, verbunden. Durch den wirtschaftlichen Aufschwung beflügelt hat sich parallel dazu ein neues katalanisches Selbstbewusstsein entwickelt, dessen Energien sich in dieser – von nationalpatriotischen und nationalistischen Elementen nicht freien – Bewegung mit dem Ziel bündeln, die katalanische Fortschrittlichkeit und Überlegenheit gegenüber Madrid zu demonstrieren und die katalanische Eigenständigkeit – bis hin zur Unabhängigkeit – zu verteidigen und zu pflegen. Und genau dafür lässt sich die "Neue Kunst", *l'Art Nouveau*, instrumentalisieren.

Der wesentliche Punkt der modernistischen Ästhetik besteht folgerichtig in der kunstvollen Zusammenfügung verschiedener stilistischer Elemente und Materialien zu einem Gesamtkunstwerk mit praktischem Nutzen: Gaudís Aussichtsterrasse auf das Amphitheater Barcelona im "Parque Güell" verkörpert alle wesentlichen Aspekte: natürliche Formen, ornamentale Details, die Verwendung traditioneller kunsthandwerklicher Produkte wie Glas und Keramik, die in der Fragmentierung und erneuten Zusammenfügung der verschie-

denartigsten Fliesenformen zu einem neuen modernistischen Mosaik Gestalt annehmen, und das “demokratische” Nutzungskonzept von Park und Terrasse als “Naherholungsgebiet” für alle Stadtbewohner.

Symbol für das Schicksal des *modernismo* aber ist, neben Gaudís bis heute unvollendeter “Sagrada Familia”, Lluís Domènech i Montaners 1905 bis 1908 erbauter “Palau de la Música Catalana”. Er entsteht als Domizil des 1891 im Zuge der Weltausstellung 1888 aus der sozialistischen Chorbewegung Millets hervorgegangenen “Orfeó Catalá”. Den modernistischen Geist der demokratischen Einheit von Kunst und Leben verkörpert bereits die seine Fassade dominierende Skulpturengruppe: Unter dem Schutzmantel ihres Heiligen San Jordi finden sich alle Barceloniner, um der in der Allegorie der *Música catalana* verkörperten Schönheit zu folgen. Über alle Wechselfälle des 20. Jahrhunderts hinweg behält der “Palau de la Música Catalana” seinen Status als Symbol katalanischer Identität und Kultur schlechthin. Am Ende des Franquismus und der *transición* machen zwischen 1982 und 1989 umfangreiche Restaurierungs- und Erweiterungsarbeiten um den “Nuevo Palau” den Bau zu Beginn des neuen Jahrtausends nun wieder zu einem der bedeutenden kulturellen Zentren der Stadt.⁵

So gesehen ist Eduardo Mendozas *Ciudad de los prodigios* ein literarischer “Palau de la Música catalana”. Im Geiste, als Gesamtkunstwerk und in seinen Einzelteilen.

Der Geist des *modernismus* als Zeitgeist der *renaixença* ist in beiden gleichermaßen präsent. Als Gesamtkunstwerke sind beide wie ein Mosaik aus einer Vielzahl unterschiedlichster Elemente unter Verwendung der verschiedensten Techniken zusammengesetzt. Die großen allegorischen Skulpturen, die Halbreiefs, Glasbilder und Mosaiken des “Palau” finden ihre Entsprechung im Einsatz einer großen Zahl unterschiedlicher Textsorten, wobei die von den Modernisten proklamierte Einheit der Kunst im Gesamtkunstwerk durch die Aufbrechung der Gattungsgrenzen zwischen epischen, dramatischen und lyrischen, zwischen traditionell als hoch und niedrig eingestuften Gattungen angepeilt wird und ihr konzeptionell bedingter Eklektizismus in intertextuellen und intermedialen Anleihen, wie zum Beispiel beim Film, den Wortkünstler Mendoza vollends in die

5 Für Abbildungen siehe Carandell / Pla/ Vivas (1996) oder <http://commons.wikimedia.org/wiki/Palau_de_la_Musica_Catalana?uselang=de> (08.02.2012).

Nähe des modernistischen Künstlers rücken. Nichtsdestoweniger ist der Gegenwartsbezug der *Ciudad de los prodigios* ungebrochen, zumal die Ereignisse um die Vorbereitung der Weltausstellung 1888 und die Konstruktion des “Palau de la Música Catalana” 1905-1908 ihre Entsprechung und Aktualisierung in der ein knappes Jahrhundert später anzusetzenden Phase der großen Renovierungs- und Städtebauprojekte – während der mit dem Beginn der Restaurierungs- und Erweiterungsarbeiten am “Palau” 1982 eingeläuteten Dekade der Vorbereitungen der Stadt auf die Olympischen Spiele – finden.

Exemplum

Mendoza hat es also ausgezeichnet verstanden, die Grundstrukturen des *modernismo* auf die Romanstruktur zu übertragen. Aber nicht nur in dieser Makrostruktur, auch in der Mikrostruktur einzelner Episoden bedient er sich modernistischer Techniken und Elemente. Besonders augenfällig wird dies in jenen Passagen, in denen modernistische Interieurs und romaneske Situationen miteinander in intermedialen Dialog treten, wie zum Beispiel in der folgenden Episode.

Sie ist jenem zentralen Kapitel (IV, 1 und 3) des Romans entnommen, das dem auch als “Cuadrado d’or” bekannten und berühmtesten städtebaulichen Unternehmen Barcelonas vor den olympischen Spielen 1992 gewidmet ist, der Entstehung des *Ensanche* im 19. Jahrhundert. Der streng geometrische, von Madrid diktierte und von den Barceloninern nur scheinbar akzeptierte Plan zur Stadterweiterung schafft nicht nur die Grundlagen für Onofre Bouvilas spätere Immobilienspekulationen und damit dessen sozialen Aufstieg, er muss auch für eine groteske Erklärung des *modernismo* anhand von dessen modernistischer Gestaltung herhalten:

Para recuperar parte del capital perdido los dueños escatimaban dinero en la construcción: los materiales eran toscos y el cemento venía tan mezclado con arena y hasta con sal que no pocos edificios se vinieron abajo a los pocos meses de ser inaugurados. [...] Para compensar tanto desastre se puso mucho esmero en las fachadas. Con estuco y yeso y cerámica menuda dieron en representar libélulas y coliflores que llegaban del sexto piso al nivel de la calle. Adosaron a los balcones cariátides grotescas y pusieron esfinges y dragones asomados a las tribunas y azoteas [...] y pintaron las fachadas de colores vivos o de colores pastel. Todo para poder recuperar el dinero que Onofre Bouvila les había robado (Mendoza 1992: 190).

Die Demontage der Wunder der *Ciudad de los prodigios* ist vollkommen: Kein künstlerisches Konzept, nicht das Genie Gaudís, sondern der Versuch betrogener Betrüger, mit den modernistischen Fassaden ihr Gesicht zu wahren, stehen hinter dem *modernismo*. Er ist nichts als eine bunte Farce – wie für Mendoza eben auch die Literatur.

3.2 Michel Tourniers bewegte Bilder: “La goutte d’or”

Tourniers Immigranten-Roman *La goutte d’or* wird erst in der zweiten Hälfte – nachdem der Protagonist Idriss den Initiationsweg von seiner Sahara-Oase über Marseille nach Paris vollendet hat – zum Stadtroman. Dabei fungiert *La goutte d’or*, das bei einer Feier von einer Bauchtänzerin verlorene und von Idriss aus dem Wüstensand aufgehobene und in Marseille von einer Prostituierten vereinnahmte “typisch afrikanische” Schmuckstück, als Symbol der gewonnenen und ebenso schnell wieder zerronnenen Freiheit. In zwölf locker verbundenen Episoden und einer eingeschobenen Erzählung zur Kunst der Kalligraphie – *La Reine blonde* – folgt der Erzähler den ersten tastenden Schritten seines Protagonisten in die “neue Welt” der Bilder.

Ausgangspunkt seiner *quête* ist – noch in der heimatlichen Oase – eine blonde Pariserin, die Idriss fotografiert und verspricht, ihm das Foto später aus Paris zu schicken. Nach einer Zeit vergeblichen Wartens macht sich Idriss selbst auf den Weg zu seinem Abbild und stürzt dabei, das Medium Bild, das in den verschiedensten Formen auf ihn einströmt, bald hinter sich lassend, in eine wahre Flut bewegter Bilder.

Der Neuankömmling im Pariser Immigrantenviertel mit dem bezeichnenden Namen “La Goutte d’or”, der dort eine Arbeit als Straßenkehrer gefunden hat, sticht einem Filmemacher mit dem ebenso bezeichnenden Namen “Monsieur Mage” ins Auge: Seiner ersten Statistenrolle – eben als Straßenkehrer – folgt ein “Engagement” als Kameltreiber in einem Limonaden-Werbespot, *La Palmeraie*, dem wir eben jene Schlüsselszene verdanken, in der wir Idriss gleich noch einmal wieder begegnen. Immer wieder verliert er dabei sein Selbst-Bild. Sogar für eine Tati-Schaufensterpuppe wird ihm sein Abbild, sein Abdruck “genommen”; alle Schaufenster, Vitrinen und deren Inhalte – bis hin zum bewegten einer *Peep-Show* – faszinieren

ihn als "Zwischenstadien" ebenso wie das Medium Film. Auch verliert er sich einmal beinahe in einer *bande dessinée*, in der er den Platz des Helden einnimmt und die Sprechblasen mit seiner eigenen Geschichte füllt – bis ihn die Wirklichkeit auf recht unsanfte Weise einholt.

Auf der Suche nach der eigenen Identität landet Idriss schließlich bei einem arabischen Kalligraphen, der ihn die Welt der Bilder durch die Welt der Zeichen zu ersetzen lehrt und ihm so wenigstens einen Teil der verlorenen Freiheit zurückzugeben vermag:

Le ciseau du sculpteur libère la jeune fille, l'athlète ou le cheval du bloc de marbre. De même les signes sont tous prisonniers de l'encre et de l'encrier. Le calame les en libère et les lâche sur la page. La calligraphie est libération (Tournier 1986: 201).

Doch sich selbst und seine Freiheit findet er erst mit der in sich selbst ruhenden *goutte d'or* wieder: Der Goldtropfen liegt in der Vitrine eines (fiktiven) Luxus-Juweliers an der Place Vendôme, wo Idriss mit dem Presslufthammer – "le marteau pneumatique, devenu presque le symbole du travailleur maghrébin" (Tournier 1986: 217) – am Bau einer Tiefgarage mitarbeitet, so sehr er selbst angesichts der "wiedergefundenen Freiheit" und mit der ihm anvertrauten "cavalière pneumatique" eins geworden, dass er gar nicht mitbekommt, wie die Vitrine durch die Erschütterung Risse bekommt und das altehrwürdige Paris, das die Place Vendôme und die sie umgebenden Luxusgeschäfte repräsentieren, um die "goutte d'or" herum symbolisch in Schutt und Asche sinkt.

Exemplum

Auch Tournier ist ein Meister der Übertragung medialer Grundstrukturen bildlicher und filmischer Natur auf seine Romanstruktur, wie das bereits angekündigte Beispiel veranschaulicht: Mit dem Kunstgriff, den Werbefilm über die Grenzen des Studios hinaus fortzusetzen, indem er Idriss in seiner Rolle als Kameltreiber auf eine nächtliche Durchquerung von Paris schickt, wird erreicht, dass eine Art filmischer Erzählstruktur entsteht, bei der wir Idriss praktisch aus der Kameraperspektive verfolgen und die Stadt so mit seinen Augen zu sehen vermögen. Unter dem zynischen Vorwand, Idriss das nach Abschluss der Dreharbeiten nicht mehr benötigte Kamel in die – im übrigen seit 1978 durch den "Parc Georges Brassens" ersetzt-

ten – “Abattoirs de Vaugirard” bringen zu lassen, schickt ihn Monsieur Mage auf eine phantastische Reise durch die Nacht: Sein Weg gestaltet sich beschwerlich – das Kamel hat einen überaus gesunden Appetit und hält sich immer wieder an den Gemüse-Lieferwagen am Straßenrand auf. Auch eine Rast auf dem “Cimetière de Montmartre”, wo es genüsslich ein Chrysanthemen-Gebinde verzehrt, ist nur von kurzer Dauer: Die beiden werden von einem Ordnungshüter ziemlich grob aus diesem vermeintlichen grünen Paradies vertrieben. Im Morgengrauen erreichen sie die “quartiers chics”, wo die beiden geradezu unsichtbar werden. Tournier nutzt deren Weg von der Gare Saint-Lazare über die Place de la Concorde bis zur Pont de l’Alma für eine hinreißende Satire der besseren Pariser Gesellschaft, die angesichts der täglichen Flut der Bilder, der sie ausgesetzt ist, das Sehen systematisch verweigert.

Il était clair d’ailleurs que les passants affectaient de plus en plus de ne pas le remarquer à mesure qu’il quittait les zones populaires pour aborder les quartiers chics. Dès la gare Saint-Lazare, mais plus encore place de la Madeleine et rue Royale, plus personne ne parut voir son étrange équipage dans la foule pressée du petit matin (Tournier 1986: 155).

Als Idriss und sein Kamel endlich im Schlachthof brüsk zurückgewiesen werden, irren die beiden – immer auf der Suche nach etwas Grün – ziellos durch Paris. Und so endet die Episode zumindest für das Kamel in einer rührend-komischen, märchenhaften Version des *paradis retrouvé*: Idriss gerät zufällig in den “Jardin d’acclimatation”, wo das Kamel Gesellschaft bekommt und er es “ivre de fatigue et de bonheur” (Tournier 1986: 159) zurücklassen kann.

Nicht die Demontage der Stadt der Wunder wie bei Mendoza, sondern eine Wendung ins Wunderbare beschließt die Kamerafahrt durch Paris aus der Perspektive des ungleichen Paares. Der Erzähler Tournier greift als letzten Ausweg aus einer erzählerischen Sackgasse gern auf solche Mittel zurück, wobei er hier nichtsdestoweniger zumindest seinen Protagonisten wieder in die “wirkliche Welt” der Bilder entlassen muss.

Auch Paris ist letztlich nichts als eine “bunte Farce” – in der nur der Goldtropfen Rettung vor der Flut der Bilder verspricht, als Idriss ihn zuletzt im Schaufenster des – fiktiven – Juweliers Cristobal an der Place Vendôme wiederfindet:

La goutte d’or brillait solitaire sur fond de velours noir. Idriss n’en croyait pas ses yeux: elle était là, indiscutablement, la bulla aurea, [...],

ovale, légèrement renflée a sa base, d'un éclat et d'un profil si admirables qu'elle paraissait faire le vide autour d'elle, symbole de libération, antidote de l'asservissement par l'image (Tournier 1986: 219-220).

Und damit sind wir direkt bei Saramago angelangt, bei dem das Thema der Versklavung durch das Bild mindestens ebenso zentral ist.

3.3 José Saramago und die Kunst der Kalligraphie im *“Manual de Pintura e Caligrafia”*

Auch Saramagos *Manual de Pintura e Caligrafia* ist genau genommen nicht durchgängig ein Stadtroman, aber das Werk und Leben sowie der Wandel des Protagonisten, des Portraitmalers H., ist ohne den urbanen Hintergrund Lissabons nicht denkbar – der Blick aus dem Atelier ist zugleich ein Blick über “seine” Stadt am Tejo und dieser erhöhte Standpunkt ist von Bedeutung für den gesamten Romanverlauf – und zu seinen wesentlichen theoretischen Reflexionen gehört auch jene längere Sequenz über die Stadt, deren exemplarische Analyse hier den Abschluss bildet.

Wir begegnen H. an einem Wendepunkt seiner Karriere, kurz vor der politischen Wende der Nelkenrevolution am 25. April 1974. Als Modemaler der feinen Lissabonner Gesellschaft – und somit “Sklave” seiner eigenen Bilder – erhält er den Auftrag, den Industriellen S. zu portraituren, wobei ein Prozess der Bewusstwerdung einsetzt, der einerseits zur “Verdoppelung” der Malerpersönlichkeit H's. führt: Er beginnt insgeheim ein zweites, unorthodoxes Portrait von S. in einer neuen Malweise, muss aber erkennen, dass dieser Weg in einer Sackgasse – symbolisiert durch den schwarzen Anstrich, den er dem fertigen Bild verpasst – endet. Andererseits erleben wir zeitweise sogar eine Verdreifachung, denn parallel dazu schlüpft H. in ein ganz anderes “Zweites Ich” und beginnt zu schreiben – das ist es, was er Kalligraphie nennt. Der Roman wird zum Protokoll dieses medialen Wandels.

Der endgültige Bruch mit seiner bisherigen Malweise erfolgt wenig später, als H. beim nächsten Auftrag ein vornehmes Lissabonner Ehepaar mit dem Versuch, seine neue Malweise in deren Doppelportrait einzubringen, vor den Kopf stößt. Als Modemaler ist er damit erledigt, parallel verliert er seine Freundin und seine Freunde; das einzige, was ihm bleibt, ist “die Kalligraphie”. H. hält sich mit grafischen Arbeiten in einer Werbeagentur über Wasser; er ver-

sucht, seine Autobiographie zu beenden und parallel wieder zu zeichnen. Als einer seiner Freunde verhaftet wird, lernt er dessen Schwester kennen, der er sich ebenso vorsichtig annähert wie den reformerisch-revolutionären Ideen ihrer Familie. Das Regime stürzt, der Roman endet mit einer dreifachen Öffnung: eine neue Liebe, eine neue Kunst, ein neues Leben in einem demokratischen Land.

Intermediale Strukturen bestimmen den Text gleich doppelt – gattungstypologisch als eine Art “umgekehrter Malerroman” und topologisch, weil die Stadt am Fluss in Saramagos Schreiben unübersehbare Spuren hinterlässt. Hier wäre nun, wie bereits erwähnt, *O ano da morte de Ricardo Reis* mit einzubeziehen, wo die Fließ- und Wellenbewegungen des Textes als buchstäblicher *roman-fleuve* weitaus weitere – und hier zu weite – Kreise ziehen. Ich komme daher zum angekündigten Beispiel, der Aufzeichnung der Reflexionen des Maler-Kalligraphen über seine Stadt.

Die Saramago-typischen, dem Maler-Kalligraphen bei einer ziellosen Stadtfahrt in den Kopf gelegten “wellenförmigen” Reflexionen über das Wesen der Stadt machen den Roman definitiv zum Stadtroman, indem sie voraussetzen, dass es sich bei der Stadt um einen lebenden Organismus handelt, was sie erst in die Lage versetzt, über das bloße Dekor hinaus als “handelnde Person” im Roman zu fungieren und das entspricht genau einem der wichtigsten Kriterien einer Definition des Stadtromans.

Exemplum

Diese aktive Rolle übernimmt die Stadt als voll funktionsfähiger, selbstregulierender Organismus, die mit allen lebenswichtigen Organen – Hirn, Herz, Magen usw. – ausgestattet ist und sich gegenüber jedem Angriff auf ihre Integrität durch ihre Bewohner als resistent erweist:

É como se a cidade se defendesse de quem a habita. As vontades juntas dos habitantes formam, sem que eles se apercebiam, uma vontade diferente que passa a governá-los, e que cuidadosamente os vigia. A cidade sabe, sabe-o essa vontade, sabe quem essa vontade encarna, que, se feita a unidade dos habitantes, a soma final, mesmo em número igual, viria a ser de qualidade diferente: a primeira e inevitável transformação seguinte seria a da própria cidade. Por isso ela se defende (Saramago 1983: 248).

Dieser unabhängig vom menschlichen Willen funktionierende Organismus enthüllt sich dem menschlichen Auge erst aus erhöhter Perspektive, “vista de longe, do outro lado do rio” (Saramago 1983: 249); aus dieser erhöhten, distanzierten Position vermag die Stadt läuternde Wirkung auf ihren Betrachter auszuüben. Der Maler-Kalligraph beschreibt eine solche Erfahrung, in der auch die Fluss- und Wellen-Metaphorik in den “sanften Wellen der Häuser, der Dächer, der Farben”, “a ondulação, de longe suave, das casas, dos telhados, das cores” (Saramago 1983: 249), wieder zu ihrem Recht kommt. Diese “fließende Schreibweise” macht es sehr schwer, aus einem solchen Reflexionsprozess zu zitieren, bei dem Gedanken und Assoziationen ineinander übergehen und zu zerfließen scheinen, bevor sie auf den Punkt gebracht werden; daher vermag auch der folgende Ausschnitt nur einen stark verkürzten Eindruck davon zu geben:

Vejo Lisboa da esplanada deste aborto católico e imbecil que é o monumento a Cristo Rei, vejo a cidade e sei que é um organismo activo, agindo ao mesmo tempo por inteligências, instintos e tropismos, mas sobretudo vejo-a como um projecto que se desenha a si próprio, tentando coordenar as linhas que de todos os lados se encurvam ou lançam rectas, e também como o interior de um músculo ou um neurónio gigante, como uma retina deslumbrada, uma pupila dilatando-se e contraindo-se sob a luz ainda clara deste dia (Saramago 1983: 249).

Wie die Stadt, so hat nun auch ihr erhöhter Betrachter das Recht, sich als “Projekt”, als Prozess im Werden seine Eigengesetzlichkeit zu wahren. Und so kann sich die definitive Abkehr des Malers von dem, der er war, vollziehen und seine Wandlung zum “neuen Menschen” beginnen:

Sirva-me esta cidade de testemunha: estou inocente do que me acusam, não provavelmente do que me louvam. Neste mesmo lugar, ou noutros pontos altos com vista para as cidades, já outros homens e outras mulheres aproveitaram a romântica embriaguez ou vertigem ou aturdimento de estar fisicamente acima dos outros, para fazerem acto de contrição. [...] Mas nos romances cá deste lado, ou em actos de vivos como este meu, usam as pessoas isolar-se em ponto alto, tirar daí a contrição primeira em justificação última. Creio que isto mesmo fiz (Saramago 1983: 249-250).

Wie bereits bei Tournier stehen im *Manual de Pintura e Caligrafia* zwei Welten einander gegenüber: Die Schein-Welt der bunten Bilder und die Welt der reinen zeichenhaften Form, des Goldtropfens und der Kalligraphie, wobei beide Protagonisten ihre Integrität erst

wiederfinden können, wenn sie ersterer abschwören. Insofern können beide Romane auch als egozentrische Schriftsteller-Romane gelesen werden, die ihr Heil nicht in der intermedialen Struktur, sondern in der Rückkehr zum ‚eigenen Leisten‘, zur Schrift, suchen.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- Mendoza, Eduardo (¹1992): *La ciudad de los prodigios*, Barcelona: Seix Barral.
 Saramago, José (²1983): *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa: Caminho.
 Tournier, Michel (1986): *La goutte d'or*, Paris: Gallimard.

Sekundärliteratur

- Carandell, Josep M^a / Pla, Ricard / Vivas, Pere (1996): *El Palau de la Música Catalana*, Barcelona: Triangle Postals.
 Hasebrink, Gesa (1993): *Wege der Erneuerung. Portugiesische Romane nach der "Nelkenrevolution"*, Berlin: tranvía, darin bes. S. 76-79: "Der Weg in die Freiheit: *Manual de Pintura e Caligrafia* von José Saramago" (Kap. 1.8).
 Hughes, Robert (1992): *Barcelona*, New York: Alfred A. Knopf.
 Ingenschay, Dieter / Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.) (1991): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: tranvía.
 Klöpfer, Rolf (1991): "Eduardo Mendoza: Ein Romancier auf der Höhe einer kurzlebigen Zeit", in: Ingenschay, Dieter / Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: tranvía, S. 68-77.
 Lissorgues, Yvan (1991): "Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975", in: Lissorgues, Yvan (Hrsg.): *La rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Le Mirail, S. 27-37.
 Lissorgues, Yvan (Hrsg.) (1991): *La rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Le Mirail.
 Miret, Enric (1991): "Barcelona, espacio real, espacio simbólico", in: Lissorgues, Yvan (Hrsg.): *La rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Le Mirail, S. 123-130.
 Oswald, Kalen R. (2001): *Eduardo Mendoza's Barcelona*, PhD, Tucson: University of Arizona (unveröffentlichte Dissertation).
 Schulz-Buschhaus, Ulrich (1997): "Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur", in: Schulz-Buschhaus, Ulrich / Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Projekte des Romans nach der Moderne*, München: Fink (Romanistisches Kolloquium 8), S. 331-368.

- Schwarzbürger, Susanne (1998): *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*, Berlin: tranvía.
- Stenzel, Hartmut (1991): "Manuel Vázquez Montalbán. Die Kriminalromane. Pepe Carvalho auf der Suche nach der Identität des postfranquistischen Spanien", in: Ingenschay, Dieter / Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: tranvía, S. 175-184.
- Winisch, Eva (1997): *Michel Tournier. Untersuchungen zum Gesamtwerk*, Bonn: Romanistischer Verlag, darin bes. "La goutte d'or", S. 79-92.

Bodo Freund (Berlin / Kronberg)

**Portugiesische Kartenspiele:
Die erste Darstellung des Landes,
thematische Karten, subjektive Raumvorstellungen
und Anamorphosen**

Kartographische Darstellungen dienen dazu, Sachverhalte im Raum visuell schnell erfassbar zu machen. Erstes Ziel war es, die Materialität wiederzugeben. Allerdings zeigt schon die Selektion der dargestellten Objekte, dass es nicht einfach darum ging, ein Abbild der gesamten physischen Realität zu erstellen, sondern die für den Betrachter oder Auftraggeber als wichtig oder nützlich erachteten Teile. Damit war von Anfang an die Möglichkeit gegeben, dass Ideen von der Wirklichkeit, ideologische Elemente, in die Karten eingingen.¹

In einem historischen Rückblick ist festzustellen, dass die portugiesische Kartographie sich später entwickelte als die italienische und katalanische. Von dieser erhielt sie wichtige Impulse, besonders als Prinz Heinrich "der Seefahrer" zwischen 1420 und 1430 den jüdischen Kartographen Jacome aus Mallorca angeworben hatte (Albuquerque / Kretschmer 1986a: 623; 1986b: 625). Im späten 15. und im 16. Jahrhundert waren die Portugiesen ganz stark auf Seekarten und Abbildungen von Niederlassungen in Übersee spezialisiert, was wegen der weltweiten Entdeckungsreisen und Handelsbeziehungen nicht erstaunt.

Für eine Darstellung des eigenen Landes hingegen war bis 2010 aus dieser Epoche nur eine einzige Karte bekannt, nämlich die von Álvaro Seco aus dem Jahre 1561. Es gab allerdings Indizien dafür, dass schon eine frühere Karte bestanden haben dürfte: Der sogenannte "Atlas del Escorial" aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, dessen 21 handgezeichnete Blätter die ganze Iberische Halbinsel abdecken, weist für die portugiesischen Bereiche eine auffällig differenziertere Darstellung auf, was auf eine bessere Vorlage deutet. Außerdem war 1935 in der Staatsbibliothek Hamburg ein Verzeichnis von rund 1.500 portugiesischen Ortsnamen mit rätselhaften Koordinatenanga-

¹ André / Madeira / Malheiros (1991); Cairo (2006); Schneider (2004); Schultz (2007).

ben gefunden worden. Suzanne Daveau (2010) ist die Entschlüsselung gelungen. In extrem schwieriger und zeitaufwändiger Arbeit hat sie die verlorene Karte rekonstruiert und auf etwa 1525 datiert. Für diese nunmehr älteste bekannte Karte Portugals waren ganz wenige astronomisch bestimmte Bezugspunkte, schon verfügbare Karten der Küstenbereiche und zahlreiche Itinerare durch das Landesinnere die Grundlage. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit war Francisco de Melo (ca. 1490-1536) der Urheber. Besonderheiten des Werkes waren die enorme Dichte an Ortsangaben und die auffällig gute Darstellung des Gewässernetzes (Abb. 1). Gegenüber der geodätisch korrekten Karte weist sie eine Verzerrung nach Nordosten auf, wofür Daveau die Gründe herausgefunden hat.

Über Jahrhunderte reichen die Bemühungen, mit verbesserten Messtechniken ein fehlerfreies Abbild der Erdoberfläche zu erstellen. Die mit euklidischer Geometrie erstellten Karten sollen eine exakt proportionale Verkleinerung der physischen Realität darstellen, sodass sie der Orts-, Distanz- und Flächenbestimmung dienen können. Die so entstandenen Karten entsprechen in erster Linie den Ansprüchen an ein naturwissenschaftliches und technisches Instrumentarium. Für die "höhere" – auf große Gebiete bezogene – Geodäsie gibt es das Problem, den dreidimensionalen Erdkörper auf eine nur zweidimensionale Kartengrundlage zu bringen, ohne dass bestimmte Sachverhalte (Winkel, Flächen) grob verfälscht dargestellt werden. Verschiedene Projektionen dienen dem Ziel, bestimmte Arten von Fehlern zu minimieren.

Die heute verwendeten Grundrisse von Ländern und administrativen Teilräumen basieren auf geodätischen Vermessungen seit dem frühen 19. Jahrhundert. Seit Jahrzehnten dienen die erzeugten Grundrisse auch dazu, in thematischen Karten Verhältnisse von nicht physisch "greifbaren" Phänomenen darzustellen, beispielsweise aus den Bereichen der Wirtschaft, des Sozialen, ja sogar der Psychologie. Mit Graustufen, Farben und Isolinien können Dichte, Intensität, Entwicklung und Wertschätzung visualisiert werden. Auch Nichtfachleute sind seit der Schulzeit mit entsprechenden Darstellungen in Atlanten vertraut. Der konventionelle Rahmen wird auch in der Pressekartographie verwendet, sodass sich das Vorstellungsbild von der Gestalt vieler Länder verfestigt.

Als Beispiel für die Darstellung von etwas sehr Abstraktem kann die Karte der Isopotenziale dienen (Cruz / Abreu 1969; Pessoa / Ma-

tos 1986). Sie soll darstellen, wie leicht oder schwer Menschen mit anderen in (wirtschaftliche) Kontakte treten können. Die Erstellung ist aufwändig: Sukzessive wird für jede Raumeinheit (z.B. die portugiesischen *Concelhos*) deren Bevölkerungsmenge mit der Bevölkerungszahl einer jeden anderen Einheit multipliziert und das Produkt jeweils durch die Distanz (Kilometer) dividiert. Dann werden die Quotienten aufsummiert. Die über das Untersuchungsgebiet gestreuten Werte dienen sodann als Grundlage für das Ziehen von Linien gleicher Kontaktpotenziale. Im Falle Portugals sind die höchsten Potenziale im dicht bevölkerten Nordwesten und im Verdichtungsraum Lissabon zu finden. In der Abstufung folgt der dazwischenliegende küstennahe Bereich, dann das Landesinnere, schließlich machen sich die geringe Bevölkerungsdichte im Süden und große Entfernungen von den beiden Kernräumen bemerkbar, sodass sich für die Algarve ein erstaunlich niedriges Potenzial ergibt. Seit der Volkszählung 1981, deren Daten der Abbildung 2 zugrunde liegen, hat sich die Bevölkerung in den östlichen Landesteilen weiter ausgedünnt und die der Algarve verdichtet, sodass sich das Muster inzwischen ein wenig verändert hat (Instituto Nacional de Estatística 1983).

Der wiederholte Blick auf Karten in Atlanten und sonstige Medien hat zur Folge, dass Personen mit der Lage, Form und Größe ausländischer Staatsgebiete vertraut sind oder vertraut zu sein glauben. Das kann sich als Irrtum erweisen, wenn der gewohnte Rahmen durch benachbarte Staaten fehlt: Der Umriss Spaniens erscheint befremdlich, sobald Portugal als integrierender Teil der Iberischen Halbinsel fehlt. Schweden und Finnland sind bei isolierter Darstellung an bloßen Umrissen schwer zu identifizieren, da ihnen die einprägsame Gestalt fehlt, ganz anders als das ungemein charakteristisch geformte Norwegen. Ähnlich verhält es sich bei einem Vergleich des kompakten Portugals mit dem zersplitterten Griechenland, das durch Umriss und Inselwelt sofort zu identifizieren ist.

Weitaus schwerer als ein Wiedererkennen ist für Probanden das eigenhändige Zeichnen. Schon 1561 schrieb Guillaume Postel, dass es wichtig sei, sich geographische Formen durch Figuren einzuprägen (Heijden 1992: 118). Solche Eselsbrücken wurden einst auch im Erdkundeunterricht vermittelt: Skandinavien soll die Form einer herabspringenden Großkatze haben, die Ostsee lässt sich mit einer kniend betenden Frau vergleichen. Nur Italien, von Postel mit dem "Bein eines toten Mannes" verglichen, ist als "Stiefel" bis heute im allge-

meinen Bewusstsein geblieben. Deshalb wird das Land in Hand-skizzen oft fälschlich als stehender (!) Stiefel gezeichnet, also ohne Schräge nach Südosten und ohne die großen Inseln.

Seit Beginn der neuzeitlichen Kartographie wurden solche Analogien auch zur Gestaltung von Karten mit ideologischen Konnotationen verwendet. Wohl angeregt vom griechischen Mythos, wonach Zeus in Stiergestalt eine Europa über das Meer getragen und zur Frau genommen hat, entwarf der Tiroler Johannes Putsch 1537 eine Europa-Karte in Form einer gekrönten weiblichen Figur, die als Holzschnitt in der graphischen Sammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum aufbewahrt ist (Abb. 3). Damals herrschte der Habsburger Kaiser Karl V, der seit 1525 mit Isabella von Portugal verheiratet war, über weite Teile Europas bis nach Süditalien und Ungarn. Da in der bildhaften Karte – wie früher nicht selten – der Westen oben ist, war es möglich, Spanien als Kopf und Portugal als Krone darzustellen. Frankreich bildet die rechte Schulter und Deutschland die Brust, Italien und Dänemark fungieren als Arme, der östliche Teil Europas bleibt wenig differenziert unter einem weiten Kleid. Die Darstellung ist symbolisch als Habsburger Macht über das festländische Europa zu verstehen (Schmale 2004).

Diese Karte diente als Vorlage für viele nachfolgende Darstellungen, so auch von Heinrich Bünting (1538; 1587). Dieser war als Protestant mit der ursprünglichen Aussage der Karte nicht zufrieden und setzte einen neuen Akzent: Das Herz der weiblichen Figur ist in Deutschland, nicht zufällig in seiner Heimat, dem Fürstentum Braunschweig (Heijden 1992: 118-129).

Haben Probanden die Aufgabe, nicht nur ein Territorium zu identifizieren, sondern größere Gebietseinheiten aus der gespeicherten Vorstellung zu zeichnen, so gehen sie ego- oder ethnozentristisch von ihrem Lebensmittelpunkt und dem relativ vertrauten eigenen Land aus. Bei Darstellung der Welt durch Europäer wird der "eigene" Kontinent oft schon so groß gezeichnet, dass Amerika an den linken Blattrand gedrängt werden muss und im Osten für Australien kein Platz mehr vorhanden ist. Im Übrigen sind weitere Phänomene regelmäßig festzustellen: Mit zunehmender Entfernung werden Gebiete relativ kleiner, ihre Umrisse weniger klar und die Inhalte weniger differenziert dargestellt. Ausnahmen bilden Brennpunkte medialer Berichterstattung, touristisch erlebte Gegenden und Gebiete mit besonders klaren Formen. So wird Chile als langer Streifen dargestellt,

demgegenüber Brasilien keine klare Form und relativ wenig Flächeninhalt aufweist.

Die Kenntnis der Regelmäßigkeit, dass mit zunehmender Distanz die Interaktion abnimmt, hat der Schwede Hägerstrand zum Anlass für die Konstruktion einer enorm verzerrten Karte genommen (Abb. in Bunge 1973: 54). Von einem kleinen Ort als Bezugspunkt wurden nach einer logarithmischen Skala die umliegenden Gebiete des Landes mit zunehmender Distanz immer stärker herangezogen und verkleinert. Der Entwurf ist mathematisch exakt, sollte aber in mehr scherzhafter Abstraktion die Verhältnisse darlegen.

Seither wurden entsprechende karikatureske Projektionen für die Länder der Europäischen Gemeinschaft erstellt, so auch die von Portugal und Luxemburg, die der Urheber Wolf-Dieter Rase persönlich überlassen hat (Abb. 4; Rase 1992). Mehr auf die lokale Perzeption bezogen sind für viele Orte auch perspektivische "Landkarten" entworfen worden, in denen die Wahrnehmung der "Welt" in einer bestütigenden Abstraktion auf wenige Merkmale reduziert ist. Ganz starke Betonung bestimmter Aspekte findet man natürlich in der Pressekartographie (Beispiele bei Everling / Schliephack 1995).

Sollen in einer Umrisskarte von Staaten die Hauptstädte eingetragen werden, so ist bei vielen Probanden eine Art Drang zur Mitte festzustellen, wenn nicht eine eindeutig exzentrische (Küsten-)Lage bekannt ist. Nicht nur Paris wird in der geometrischen Mitte Frankreichs vermutet, sondern auch das küstennahe Rom wird gerne in das Innere Mittelitaliens verlegt. Eine besonders verblüffende Zeichnung Deutschlands lieferte vor der Wiedervereinigung ein portugiesischer Student: Das geteilte Land hatte eine Mittellinie, die auf halber Strecke die große Stadt Berlin in zwei Hälften spaltete.

Durch die kartographische Verlagerung eines Territoriums über ein anderes Gebiet können unerwartete Wahrnehmungen von Größenverhältnissen entstehen. Flächenmäßig könnten mehrere große und kleine Staaten Europas in die kanadische Provinz Québec passen. Die Ausdehnung Indonesiens würde von Irland über ganz Europa bis Aserbeidschan reichen. Das Territorium Portugals lässt sich problemlos in dasjenige Finnlands einpassen, das fast dreimal so groß ist, aber nach den Volkszählungen von 2012 bzw. 2011 nur halb so viele Einwohner hat (5,4 / 10,8 Millionen). Bei einem Vergleich mit Deutschland ergibt sich, dass Portugal flächenmäßig größer ist als Bayern. Dimensioniert man die Fläche allerdings proportional zur Einwohner-

zahl gemäß Volkszählungen von 2011, dann schrumpft Portugal wegen geringerer Bevölkerungsdichte (115 / 229 Ew. / ²km) fast auf die Hälfte (Abb. 5) (Instituto Nacional de Estatística 2011).

Durch eine "Verschiebung" Europas über den nordamerikanischen Subkontinent wird erkennbar, dass Portugal bei unveränderter Breitenlage etwa von Eugene (Oregon) bis San Francisco (Kalifornien) reicht. Bei einem "Umklappen" auf Südamerika läge es im Gebiet von Concepción bis Puerto Montt (Chile) (Abb. 6). In beiden Fällen haben die amerikanischen Landesteile entsprechender Breitenlage (ca. 37-42) weniger mediterran geprägtes Klima als Portugal, das bis zu seiner Nordgrenze ein sommerliches Niederschlagsminimum aufweist. Ein Klima ähnlich dem der Algarve wird in Kalifornien erst weiter südlich bei San Diego und in Chile weiter nördlich bei La Serena erreicht. Die Abbildung für Südamerika zeigt im Übrigen die Kleinheit des einstigen "Mutterlandes" gegenüber Brasilien.

Überlagerungen von Territorien können nicht nur zur Visualisierung von physischen Relationen dienen, sondern auch für politische Zwecke instrumentalisiert werden. Als gutes Beispiel kann ein Plakat (Abb. 7) dienen, das 1972 in portugiesischen Städten zu sehen war und vom Autor fotografiert und in eine Zeichnung überführt wurde: Zusätzlich zum Mutterland waren die Flächen der "Überseeprovinzen" über weite Teile Europas gelegt, um "Portugal in seiner wahren Größe" zu demonstrieren. Es ist allerdings mehr als zweifelhaft, dass nach jahrelangen Kolonialkriegen die vermeintliche Suggestivkraft der Darstellung als gelungene Durchhalteparole wirkte.

Hätte Portugal die "Überseeprovinzen" tatsächlich behalten, so wäre demographisch bald etwas Ähnliches geschehen wie mit der einstigen Kolonie Brasilien nach den Zahlen des IBGE (*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*) (Abb. 8). Als Anfang der sechziger Jahre die Kolonialkriege in Afrika begannen, lebten in den dortigen Territorien 12,2 Mio. Menschen, nicht viel mehr als in der "metrópole" (8,9 Mio.). Nach fünf Jahrzehnten sind es jetzt 43,5 Millionen mit Tendenz zu schnellem weiterem Wachstum, während die Bevölkerung des einstigen "Mutterlandes" kaum zugenommen hat und bei knapp 10,6 Millionen zu stagnieren beginnt (IBGE 2003; *United Nations Demographic Yearbook* 1962: 258-261).

Studien zur Raumwahrnehmung sind in den siebziger Jahren besonders häufig durchgeführt worden. Vorab ist festzuhalten, dass die Vorstellung von Räumen auf zweierlei Arten entsteht, die allerdings

in vielen Fällen zusammenwirken können. Einerseits ist es die persönliche direkte Wahrnehmung, andererseits die indirekte Kenntnisnahme durch Medien aller Art (Karten in Druckwerken und im Fernsehen, Darstellungen in Literatur und Filmen).

Untersuchungen können einerseits darauf zielen, ausschließlich Strukturen der Kognition zu erforschen, andererseits auch räumlich differenzierte Wertungen und Präferenzen zu erkennen. In Studien zu rein kognitiver Wahrnehmung kann es beispielsweise darum gehen, wie Distanzen und Größenrelationen eingeschätzt werden oder wie gut Teile eines Gebietes bekannt sind (Kruse / Graumann / Lantermann 1996)

Es zeigt sich, dass die Vorstellung von Entfernungen von nicht räumlichen Faktoren beeinflusst wird. Portugiesische Studenten sind der Auffassung, dass im Vergleich der Distanzen zwischen Vila Real und den Distriktstädten Bragança, Porto und Viseu die Verbindung nach Bragança die kürzeste ist und dass diejenige nach Porto folge. Tatsächlich aber ist die Strecke Vila Real – Bragança mit Abstand die längste. Die Fehleinschätzung rührt sicher daher, dass diese beiden Städte derselben Provinz Trás-os-Montes angehören und deshalb als "nahe zusammengehörig" vorgestellt werden. Die Strecke nach Viseu wird ganz eindeutig weiter eingeschätzt als die nach Porto, obwohl der tatsächliche Unterschied minimal ist. Wieder wirkt die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen und damit "verbindenden" Raumkategorie: Porto gehört wie Vila Real zur statistisch-planerischen Region Nord, während Viseu als mittelportugiesische Stadt der *Região Centro* deutlich weiter weg zu liegen scheint.

Interessant ist auch, welche Teile einer Stadt den Bewohnern bekannt sind. Wichtige Faktoren für die Ausprägung eines Raumbildes sind Alter, Bildungsstand, Beruf und Art der gewöhnlichen Fortbewegung. Wer in Lissabon normalerweise mit der Metro fährt, hat ein weniger differenziertes Raumbild als Personen, die sich oberirdisch fortbewegen und diese unterscheiden sich deutlich nach Nutzern öffentlicher Verkehrsmittel, Autofahrern und Fußgängern. Vom Kindes- bis zum Erwachsenenalter verdichtet und verfeinert sich die Vorstellung von einer Stadt, ebenso mit jeweils höherem Bildungsstand. Für Lissabon hat dies Maria Lucinda Fonseca (1995) gezeigt (Abb. 9).

Seit der bahnbrechenden, 1960 veröffentlichten und 1965 auf Deutsch erschienenen Untersuchung von Kevin Lynch über das mental gespeicherte Bild der Stadt wurde in vielen Lokalstudien immer

wieder bestätigt, dass wenige strukturierende Elemente die kognitive Vorstellung bestimmen. An Beispielen aus Lissabon seien sie hier in Erinnerung gerufen: Es sind erstens die Brennpunkte des Verkehrs (z.B. Rotunda do Pombal, Praça Duque de Saldanha, O Rato), zweitens die intensiv benutzten "Wege" (Avenida da Liberdade, Av. da República, Av. Almirante Reis). Es folgen die oft ganz ruhigen, aber einprägsamen Merkzeichen (Castelo S. Jorge, Mosteiro dos Jerónimos, ehemalige Praça de Touros do Campo Pequeno). Wichtig sind auch die Grenzlinien (Tejo-Ufer) und schließlich die Bereiche, die sowohl physisch als auch sozial charakterisiert sein können (Baixa Pombalina, Parque Florestal de Monsanto / Alcântara, Restelo). Blickt man nochmals auf die Abbildung 9, so scheint sich die Leitlinie von der Praça do Comércio (Terreiro do Paço) durch die Baixa Pombalina und über die Avenida da Liberdade zum Pombal-Kreisel am stärksten einzuprägen. Dort kommt es zur Gabelung mit einem Strang in Richtung Centro Comercial das Amoreiras und einem anderen zum Campo Grande.

Zahlreich sind Untersuchungen zur Einschätzung von Risiken. Die Feststellung, dass Menschen trotz allgemeiner Kenntnis und auch nach leidvollen Erfahrungen in Gebieten siedeln, in denen es Naturgefahren wie Überschwemmung, Dürre, Hangrutschung, Vulkanausbruch gibt, hat dazu geführt, dass in vielen Ländern Studien zur Einschätzung von Naturgefahren durchgeführt wurden. Gebiete können aber auch in Bezug auf gesellschaftlich bedingte Gefahren eingeschätzt werden. So wurde erforscht und kartographisch dargestellt, für wie kriminalitätsbelastet Teilgebiete des Lissabonner Stadtareals gehalten werden (Esteves 1998). Eine Abbildung der tatsächlich registrierten Gewaltkriminalität zeigte aber, wie falsch die Vorstellung ist; die eine Karte könnte fast das Foto-Negativ der anderen sein (Abb. 10). Wichtig für die Vorstellung von Kriminalitätsbelastung ist die Berichterstattung in den Massenmedien.

Es erstaunt nicht, dass auch durch Werbung, Filme und Bildbände das Vorstellungsbild von Staaten, Landschaften und Städten geprägt wird (Madeira 1990); nicht zu vergessen sind in diesem Zusammenhang auch Werke der schönen Literatur (Frémont 1976: 81; Stegmann 1997).

Verwandt sind Studien zur Attraktivität von Gebieten. Ganz allgemein sind drei Faktoren wichtig für die eingeschätzte Attraktivität: der sozio-ökonomische Zustand (*social welfare*) und die Qualität des

Umfeldes (*amenities*); drittens erhält immer die gewohnte nähere Umgebung der Probanden einen emotionalen Bonus. Nach einer frühen Untersuchung von Gaspar / Marín (1975: 218) ist für Lissabonner Studierende die *Área Metropolitana* der Hauptstadt am attraktivsten; es folgen der küstennahe Nordwesten mit dem Zentrum Porto und die Algarve. Am wenigsten anziehend bzw. repulsiv wirken die peripheren Gebiete nahe der Grenze zu Spanien (Abb. 11).

Neben den schon genannten Faktoren der Perzeption und Wertung spielt auch die kultur- und landesspezifische Sozialisation eine Starke Rolle, wie Yi-Fu Tuan (1974) ausgeführt hat. Das geht bis in feine Details der Fremdwahrnehmung. Bei Stadtextkursionen durch Frankfurt fragten ausländische Teilnehmer von Ferienkursen nach der Sicherheit in dieser Stadt, denn im Vergleich zu lateinamerikanischen Heimatstädten hatten sie relativ viele Versicherungsagenturen registriert. Brasilianer schlossen aus den vielen Bäckereien auf eine gewisse Rückständigkeit, denn in Rio und São Paulo kämen alle Backwaren aus Fabriken. Spanier hielten die Stadt für nicht so wichtig, da sie kaum Verkehrsstaus bemerkten. Lissabonner Geographie-Studenten, die bei einer Exkursion im Revolutionsjahr 1975 von der Autobahn nahe dem Flughafen auf die damals schon existierenden Hochhäuser der Bürostadt Niederrad und die davor liegende Kleingartenkolonie blickten, fühlten sich zu der Frage gedrängt, ob in den (Garten-)Hütten die Opfer des Kapitalismus leben, so wie sie es von den *bairros de lata* kannten und wie es ihnen von den *bidonvilles* bei Paris bekannt war. Diese Beispiele führen vor Augen, wie sehr der vermeintlich ganz scharfe eigene Blick im Ausland zu Fehlschlüssen führen kann.

Für die weitaus meisten thematischen Abbildungen zu human-geographischen Phänomenen dienen Grundkarten der Verwaltungsgrenzen als Gerüst für ein gewohntes konventionelles Raumbild. Das aber muss nicht sein. Größere Überraschungseffekte bieten Anamorphosen, verzerrte Karten, in denen die metrischen Distanzen und Flächeninhalte nach anderen Maßeinheiten transformiert wurden, um die "eigentlich" relevanten Proportionen darzustellen.

Am einfachsten und schon in Handbüchern der Kartographie vor 1990 erwähnt ist die Konstruktion von Karten, in denen die Distanz ab einem einzigen Bezugspunkt (z.B. Lissabon) nach verschiedenen Variablen dargestellt ist, seien es Streckenlänge, Fahrtzeit oder Kosten. Zu diesem Zweck werden sukzessive zwischen dem Referenz-

punkt und jedem der anderen Orte die im Verkehrsnetz gemessenen metrischen Angaben auf Strahlen übertragen, die über die kürzeste Verbindung (geodätische Linie, "Luftlinie") hinausgehen, weil ihre Länge der tatsächlichen Wegstrecke entsprechen soll. Zwar kommen sämtliche Orte in größerer Distanz zum Bezugspunkt zu liegen, allerdings recht ungleichmäßig je nach (Un-)Gunst der Verbindung im realen Streckennetz. Gebiete, die nur mit außergewöhnlich hohem Aufwand zu erreichen sind, werden viel besser erkennbar als auf Isochronen-Karten mit konventionellem Grundriss (Abb. 12).

Alle drei homöomorphen winkeltreuen Projektionen sind auf Lissabon bezogen. Die erste, vom Autor entworfene, zeigt die Entfernung in Straßenkilometern nach dem Stand von 1976. Die zweite repräsentiert die Zeitdistanz per Bahn. Städte nahe der nordwestlichen Küste sind schnell erreichbar und "rücken näher"; Städte im Nordosten hingegen, wohin damals noch schmalspurige Stichbahnen von der "Linha do Douro" aus führten, erscheinen extrem weit entfernt. Nimmt man Fahrtkosten als Maßstab, sind die Verhältnisse hauptstadtferner Landesteile nicht ganz so ungünstig (Patrício / André 1984).

Gerne werden topologische Transformationen nach Zeitdistanz dazu angelegt, um die Zeitgewinne infolge von Projekten des Netzausbaues zu demonstrieren. Abbildung 13 soll aus der monozentrischen Perspektive von Coimbra zeigen, wie stark das Land "schrumpft", wenn ein großes Straßenbauprogramm (1989-1995) ausgeführt wird.

Weitaus schwieriger wird es, vom Bezug auf einen einzigen Punkt abzugehen und die Distanzen zwischen vielen Punkten als Grundlage eines Entwurfes zu verwenden. Für solche multizentrischen Anamorphosen sind seit den 1960er Jahren Computer-Programme entwickelt worden. Auch diese Entwürfe werden gerne dazu verwendet, die Lagerrelationen vor und nach der Durchführung von Projekten der Verkehrsinfrastruktur zu demonstrieren. Das kann der Ausbau des europäischen Intercity-Netzes (mit neuen Verbindungen nach Portugal) sein oder der Ausbau des portugiesischen Netzes an Autobahnen und Schnellstraßen (*itinerários principais*, IP). Ein gutes Beispiel für aktuelle Zeitdistanzen zwischen den portugiesischen Distriktstädten Abb. 14. Das westliche Mittelportugal zwischen Porto und Lissabon wurde stark komprimiert. Dagegen ist die Querung Nordportugals von Viana do Castelo nach Bragança äußerst zeit-

aufwändig geblieben, auch im Vergleich zur Längserstreckung der Algarve mit einer fast durchgängigen Autobahn.

In einem anderen Typ von Anamorphosen werden die Mengen einer Variablen in die Flächen der Gebietseinheiten transformiert. Die Konstruktion solcher flächenproportionaler Kartogramme, wie man diese Darstellungsart gemäß englischer Terminologie nun auch im Deutschen bezeichnet, ist schwierig: Ansatzweise begann sie in Handarbeit mit der Erstellung rechtwinkliger statistischer Kartogramme in den 1930er Jahren (Raisz 1934). Je grober die Umsetzung von Mengen in ein System rechtwinklig begrenzter Flächen ist, desto weniger wird der Beobachter allerdings an eine Landkarte erinnert. Ein Beispiel ist die Darstellung Frankreichs in Abbildung 15, womit in einer flächenproportionalen Repräsentation der Bevölkerung nach *Départements* der hohe Anteil der Metropolregion Paris verdeutlicht werden soll (Bertin 1973: 121).

Eigentlich sollte aber das Ziel erreicht werden, dass sowohl die Grenzbeziehungen als auch die Umrisse der Teilflächen denen der Landkarte so gut wie möglich entsprechen. Einst konnten aber manuell nur mit enormem Aufwand kantenlose Karten entworfen werden – wie die von Woytinsky / Woytinsky (1953) zur Weltbevölkerung von 1950 (Bunge 1973: 3). Schon aus ökonomischen Gründen blieben vergleichbare Werke äußerst rar.

Für Portugal existieren zwei flächenproportionale Kartogramme der Bevölkerung nach Distrikten (Abb. 16). Das erste, bezogen auf 1970, wurde 1975 in der Wochenzeitung *Expresso* veröffentlicht und dürfte noch als Handzeichnung erstellt worden sein. Für das zweite – bislang unveröffentlichte – wurden von Matthias Copray 1985 die Daten der Volkszählung 1981 schon elektronisch verarbeitet. In der älteren Anamorphose blieb der Umriss des Landes besser gewahrt, in der jüngeren Abbildung entstand deutlicher der Eindruck von einem *pais macrocéfalo*.

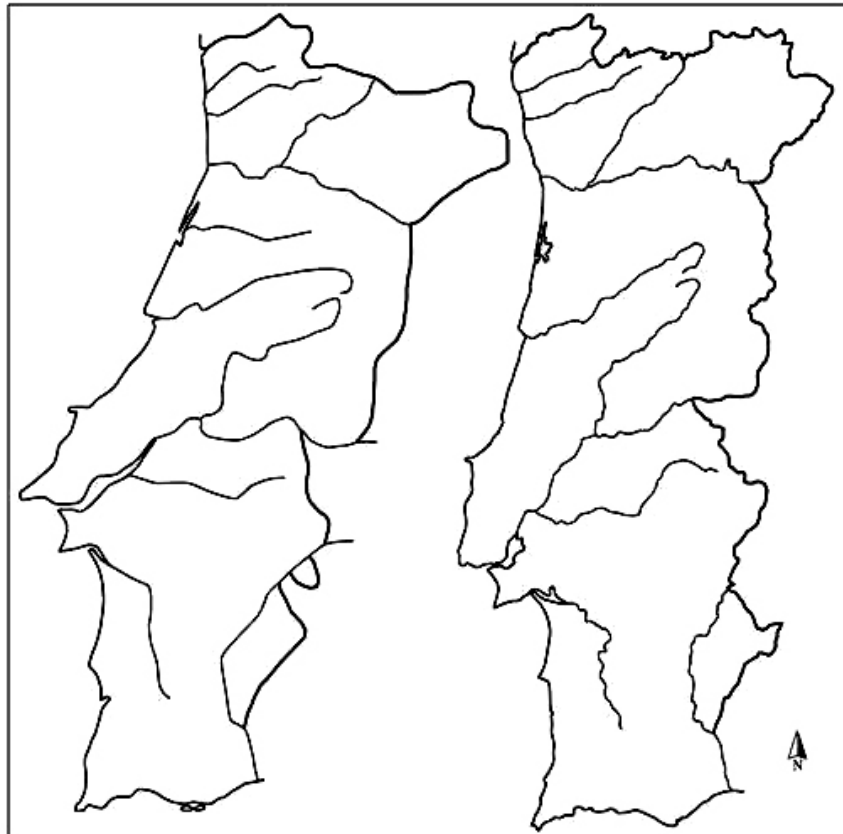
Nach der Pionierleistung von Tobler (1963) wurden seit den 1970er Jahren Computer-Programme entwickelt, sodass die Arbeit inzwischen elektronisch geleistet werden kann. Ergebnisse für Deutschland wurden vor allem von Rase (1992; 1998) und neuerdings von Burgdorf et al. (2010) veröffentlicht. Ein Programm von Gastner / Newman (2004) dient als Arbeitsmittel für viele verzerrte Weltkarten, die von der Arbeitsgruppe "Worldmapper" ins Internet gestellt wurden. Für Deutschland haben Burgdorf et al. 2010 einen

kleinen, aber faszinierenden Atlas herausgegeben, worin jeweils eine thematische Karte konventioneller Gestaltung einem flächenproportionales Kartogramm gegenübergestellt ist.

Unter Kartographen scheinen Anamorphosen unausgedrückt als eine nicht ganz ernst zu nehmende, nur "kartenverwandte" Form der Darstellung und damit als ein Randgebiet zu gelten. Wenn sie in Lehrbüchern der Kartographie überhaupt erwähnt werden, dann nur kurz mit der Anmerkung, dass sie sich nicht durchgesetzt hätten, weil die meisten Menschen sich seit der Schulzeit die (richtigen) Formen der Länder eingeprägt haben.

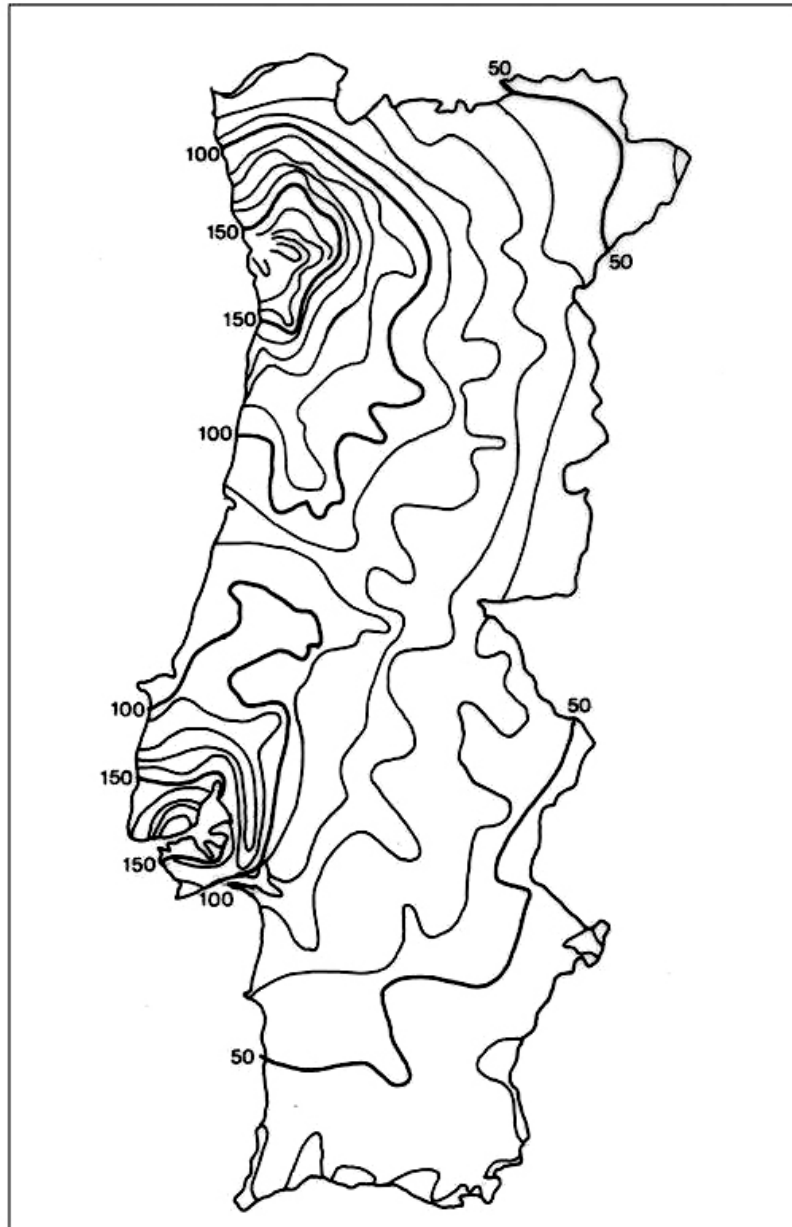
Ein wichtigerer Grund für die seltene Erstellung flächenproportionaler Kartogramme und multizentrischer Anamorphosen war über Jahrzehnte die Schwierigkeit der technischen Herstellung, denn dafür mussten enorme Handarbeit oder – seit den sechziger Jahren – eigene Programmierleistungen erbracht werden, was nur wenige Geographen konnten und woran wenige Informatiker Interesse hatten. Etwa seit dem Jahr 2000 gibt es Zusätze (Scripts) zu Paketen von geographischen Informationssystemen. Im Prinzip ist die Herstellung deshalb wesentlich leichter geworden. Andererseits hat das Interesse vieler Geographen an der Kartographie abgenommen, wie an den Publikationen zu erkennen ist. Und diejenigen, die kartographische Arbeiten in Auftrag geben, scheinen selten die Möglichkeit "verzerrter" Darstellungen zu erwägen. Nicht zuletzt ist allerdings auch zu bedenken, dass diese Formen der kartographischen Darstellung nicht zu oft gewählt werden sollten, damit ihr Überraschungseffekt bleibt.

1. Portugal.
Umriss und Flüsse gemäß rekonstruierter erster Landkarte
(ca. 1525) und heutiger Landkarte



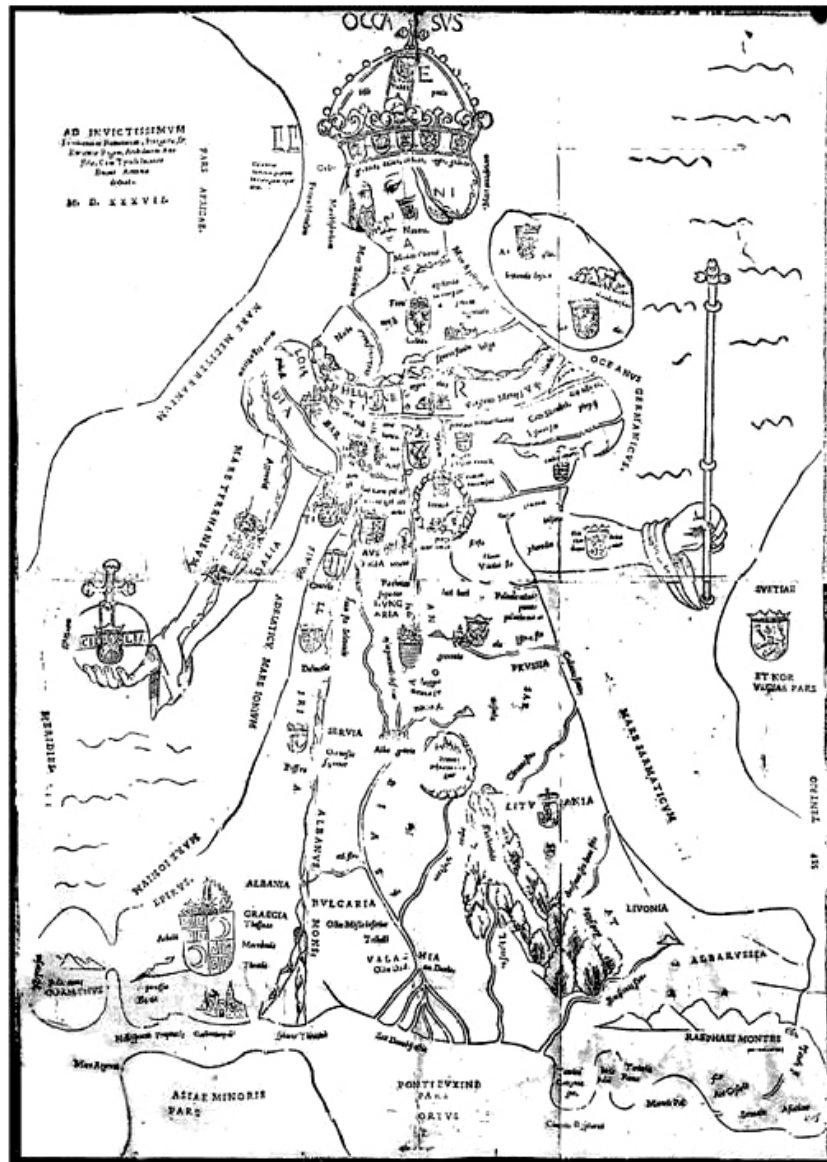
Quelle: Adaptiert nach Daveau (2010).

2. Portugal: Isopotenziale nach Bevölkerungsstand von 1981

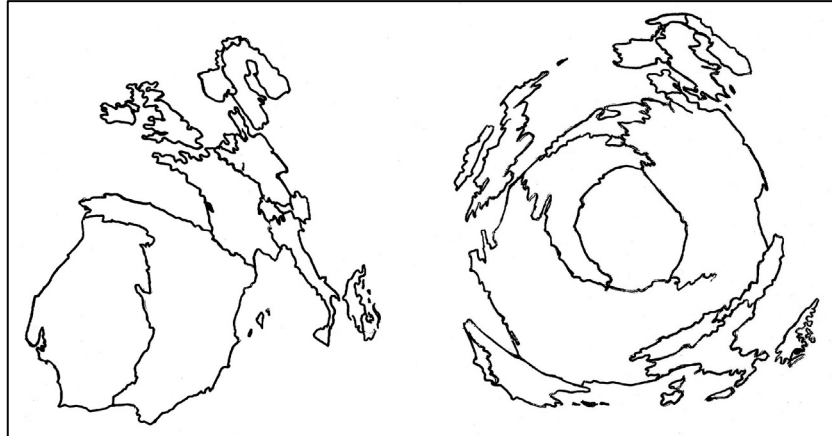


Quelle: Vitor Pessoa / L. Salgado de Matos (1986).

3. Europa-Imago von Johannes Putsch, Paris 1537. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

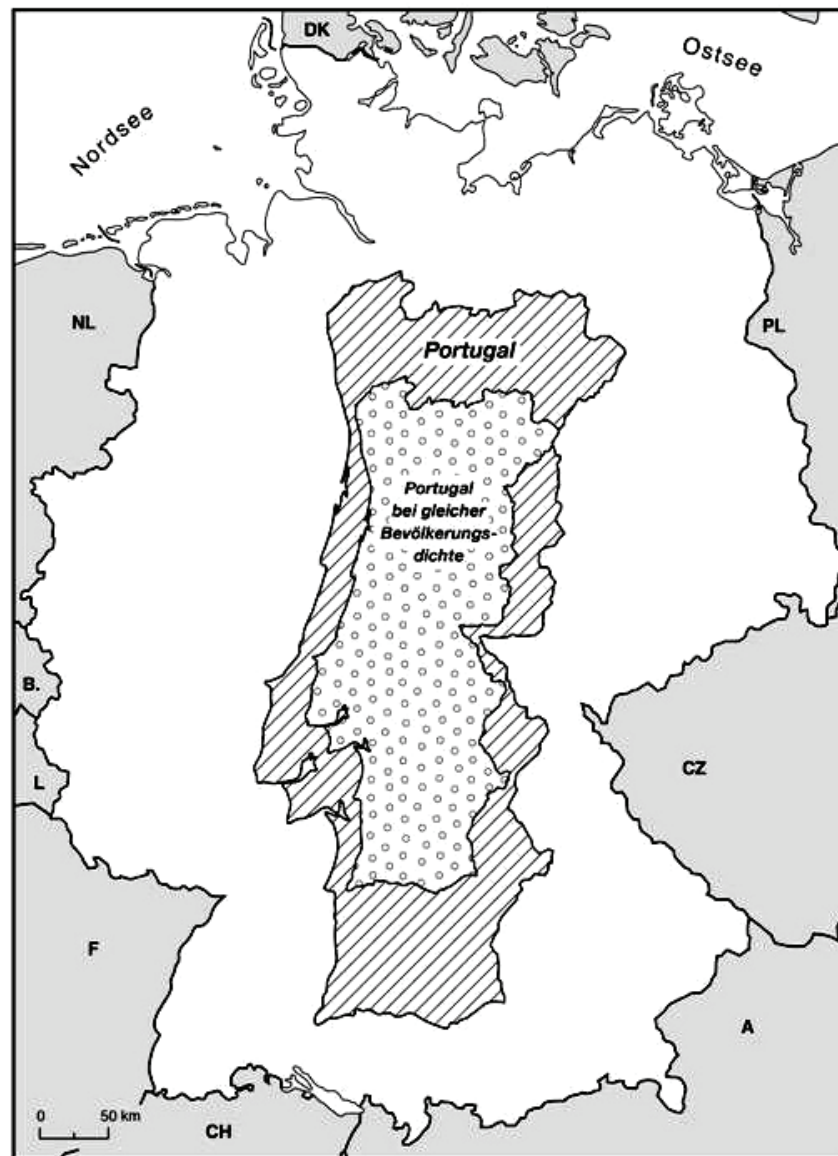


4. Luxemburg und Portugal als karikatureske Anamorphosen

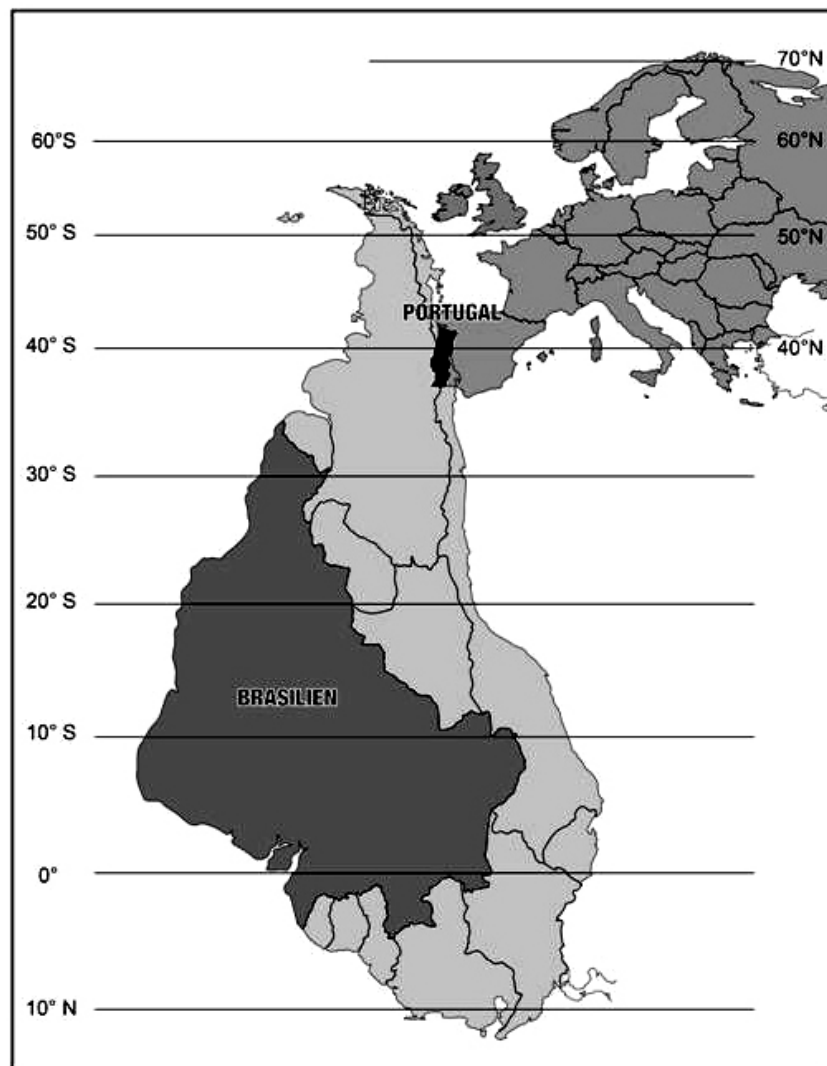


Quelle: Wolf-Dieter Rase.

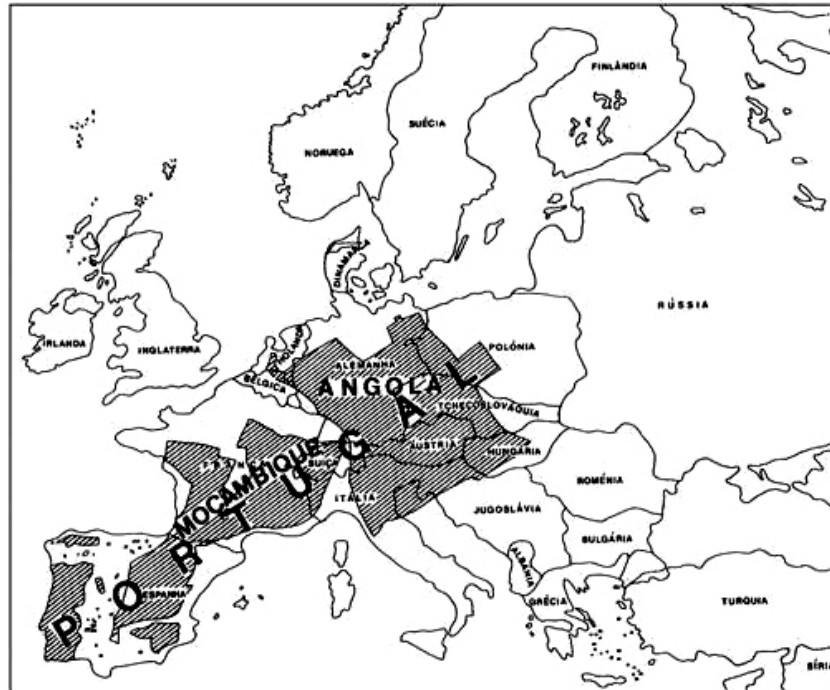
5. Portugal und Deutschland Proportionen nach Fläche und Bevölkerung



**6. Portugal und Europa
auf entsprechende Breitenlage Südamerikas disloziert**

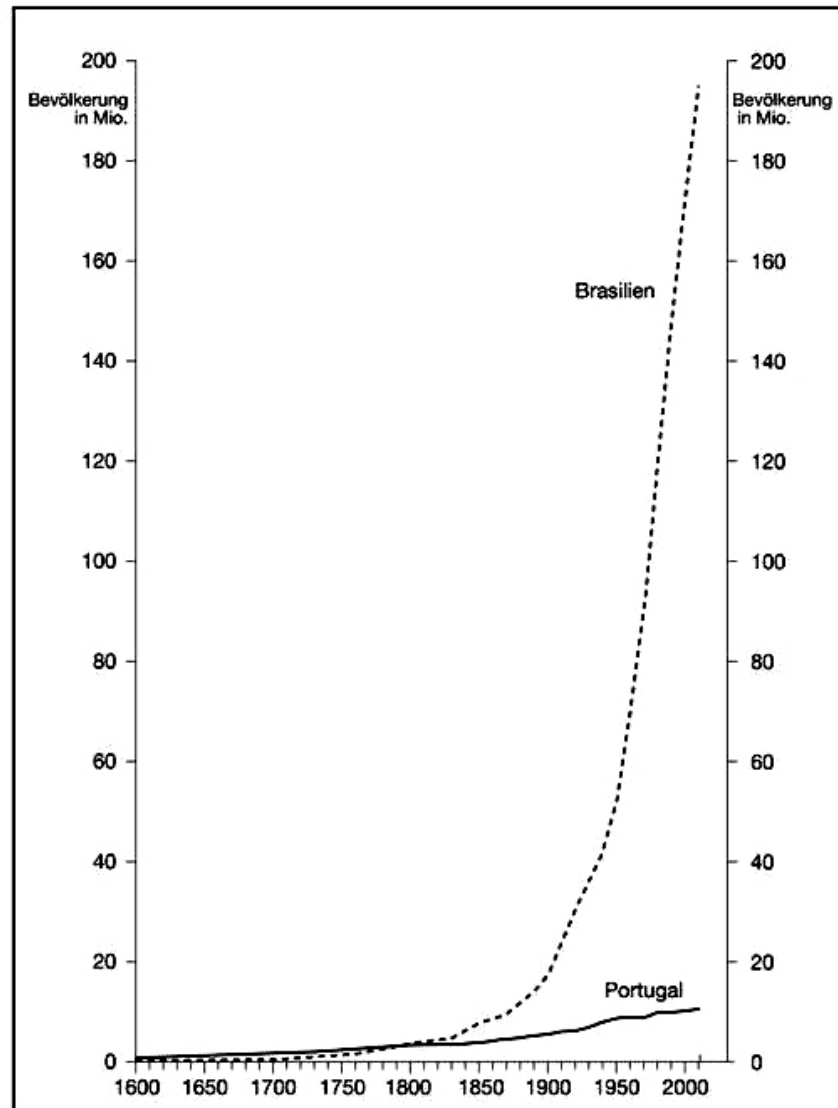


**7. Portugal na sua verdadeira dimensão –
Portugal in seiner wahren Größe**



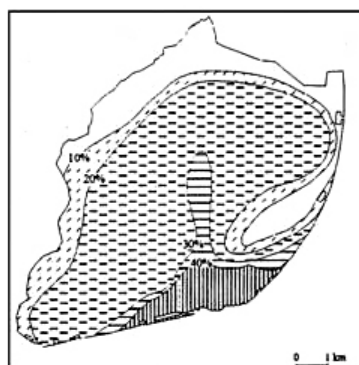
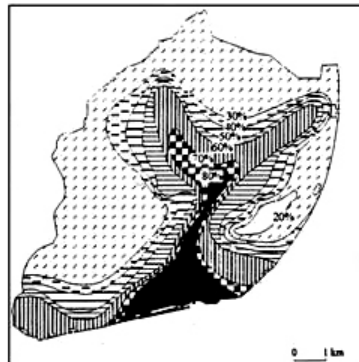
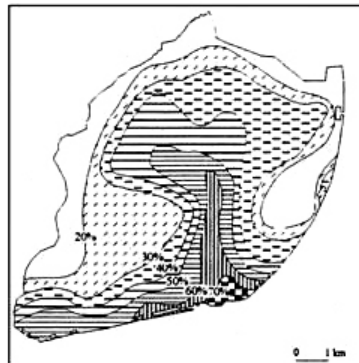
Nach einem 1972 von B. Freund fotografierten Plakat.

8. Die Bevölkerungsentwicklung von Portugal und Brasilien



9. Stadtkenntnisse der Lissabonner nach Bildungsstand

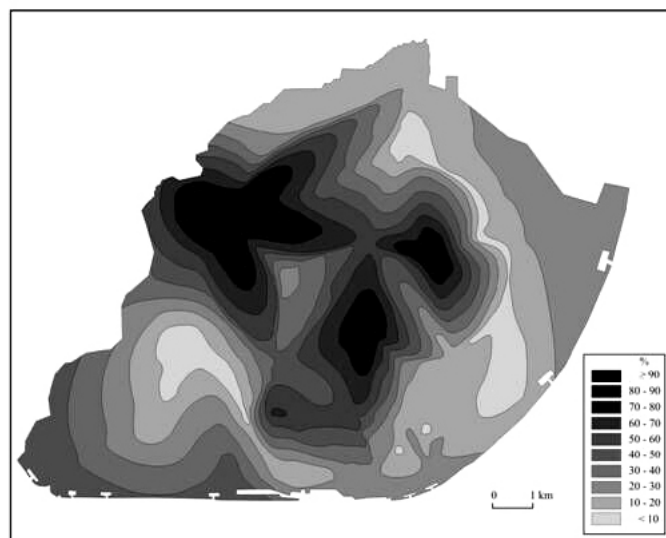
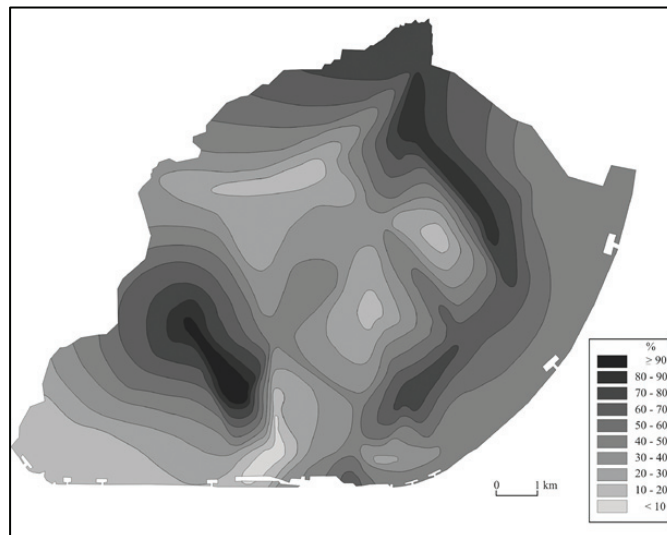
- a) Durchschnittswert aller Probanden;
- b) Mindestens Abschluss des 11. Schuljahres;
- c) Maximal vier Jahre Grundschule



Quelle: M. Lucinda Fonseca (1995).

10. Lissabon.

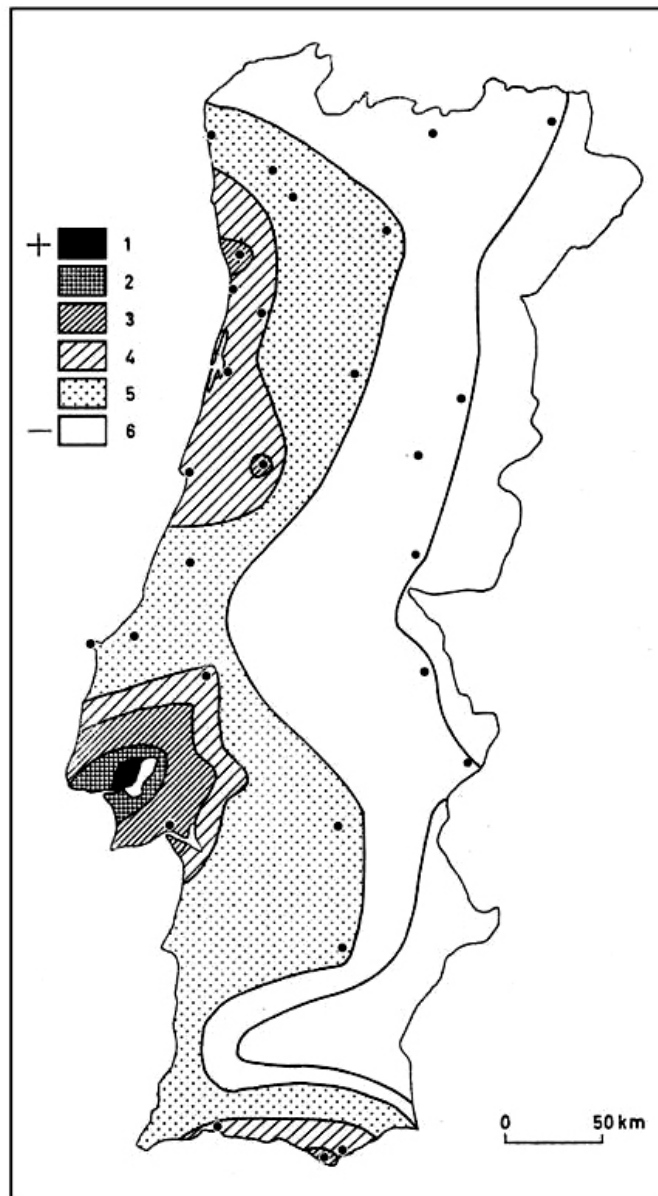
Vorgestellte Grade der Unsicherheit 1994 und polizeilich registrierte
Gewaltverbrechen, Juni 1993 bis Juni 1994



Quelle: Alina Esteves (1998).

11. Portugal.

Attraktivität der Landesteile als Wohnstandorte aus der Sicht
von Studierenden der Universidade de Lisboa



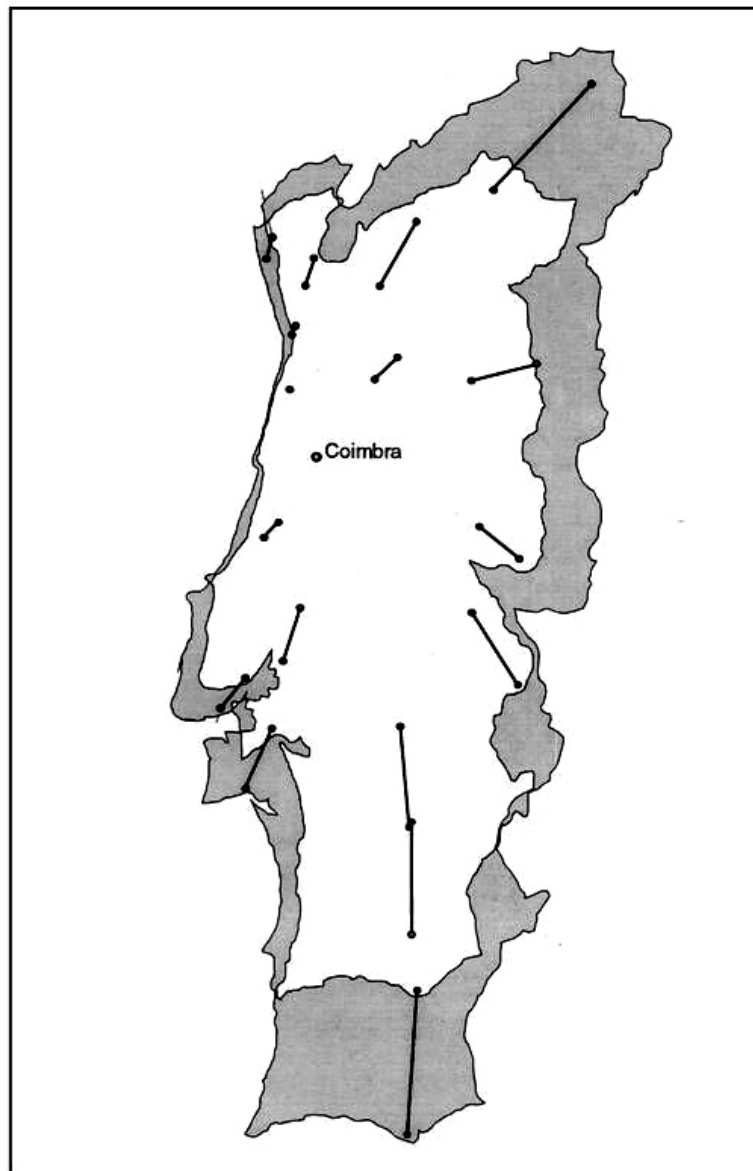
Quelle: Jorge Gaspar / Ana Marín (1975).

12. Portugal.
Erreichbarkeit der Landesteile ab Lissabon
nach verschiedenen Kriterien
a) Straßenkilometer 1976
b) Zeitdistanzen per Eisenbahn ca. 1983
c) Kosten für Bahnfahrt, ca. 1983



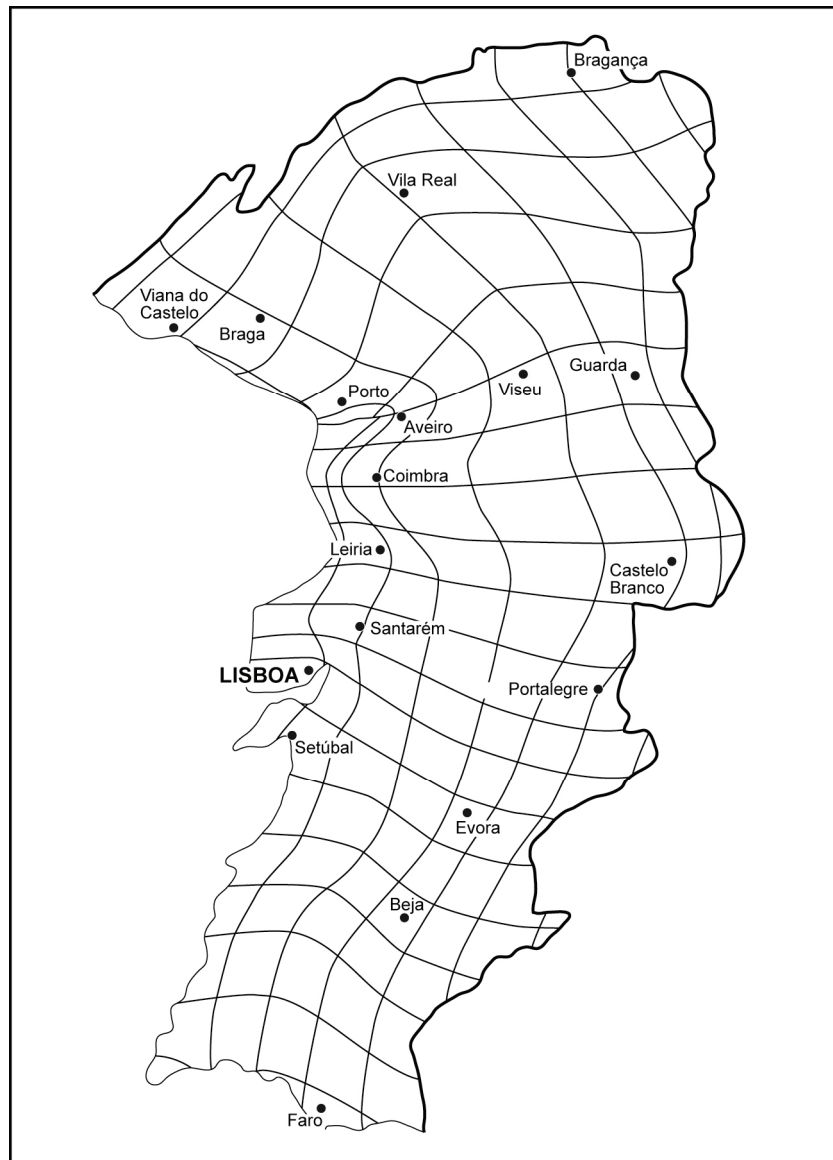
Quelle: Freund (1976; a) und Patrício / André (1984; b; c)
[1. Abbildung = Lage- und flächentreue Distriktgrenzenkarte zum Vergleich].

**13. Erreichbarkeit der Distriktstädte ab Coimbra nach Zeitdistanzen
vor und nach dem Straßenbauprogramm 1989 bis 1995**



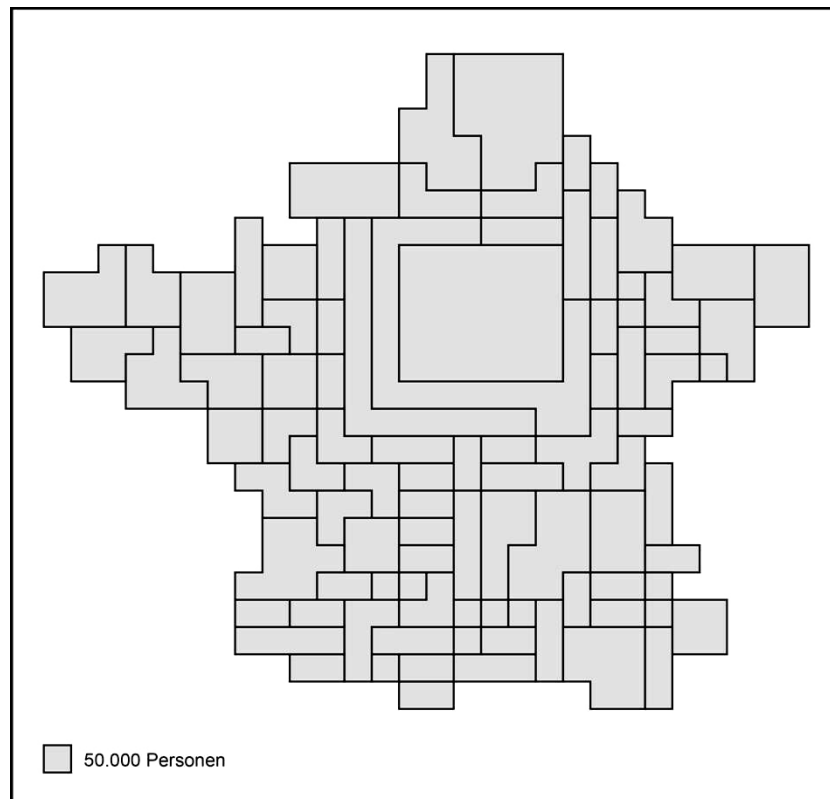
Quelle: Adaptation nach unveröffentlichten Karten von Diogo de Abreu,
Centro de Estudos Geográficos, Universidade de Lisboa, 1996

14. Zeitdistanzen zwischen den portugiesischen Distriktstädten



Quelle: <<http://lanzeiras.forumeiros.com/t584-mapa-de-portugal-deformado>>
(25.02.2012).

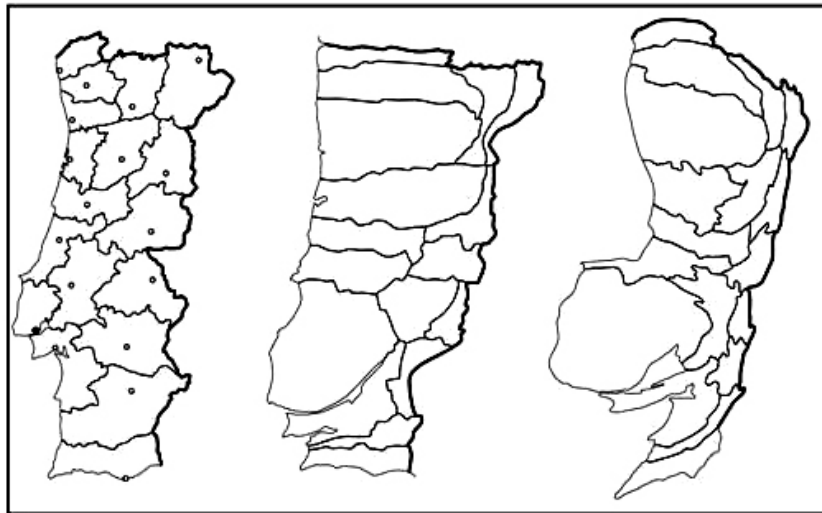
**15. Die Bevölkerung der französischen Départements 1960.
Flächenproportionales Kartogramm**



Quelle: Bertin (1973).

**16. Anamorphosen der Distriktflächen
proportional zur Bevölkerungsmenge**

- a) Distriktkarte Portugals
- b) Volkszählung 1970, manueller Entwurf
- c) Volkszählung 1981, Computer-Kartographie



Quelle: Zeitung EXPRESSO (1975; b) und Bodo Freund / Matthias Copray (1985; c)

Literaturverzeichnis

- Albuquerque, L. / Kretschmer, Ingrid (1986a): "Portugal", in: Kretschmer, Ingrid / Dörflinger, Johannes / Wawrik, Franz (Hrsg.): *Lexikon zur Geschichte der Kartographie von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg*, Bd. 2, M-Z, Wien: Franz Deuticke, S. 623-624.
- Albuquerque, L. / Kretschmer, Ingrid (1986b): "Portugiesische Kartographie", in: Kretschmer, Ingrid / Dörflinger, Johannes / Wawrik, Franz (Hrsg.): *Lexikon zur Geschichte der Kartographie von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg*, Bd. 2, M-Z, Wien: Franz Deuticke, S. 625-629.
- André, Isabel / Madeira, Paulo / Malheiros, Jorge (1991): "O Território Visto por quem Informa", in: *Portugal: Uma Geografia em Mudança? Actas do 1º Congresso da Geografia Portuguesa*, Lissabon: Associação Portuguesa de Geógrafos.
- Atlas de El Escorial* (1550): 21 Manuskript-Karten, um 1550, Jahr und Autor gesichert (Alonso de Santa Cruz, Pedro de Esquivel?), Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- Bertin, Jacques (²1973): *Sémiologie graphique: Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris: Mouton (Deutsch: *Graphische Semiologie. Diagramme, Netze, Karten*, Berlin: De Gruyter 1974).
- Bunge, William ([1966] ²1973): *Theoretical Geography. Second revised and enlarged edition*, Lund: The Royal University of Lund, Sweden; C. W. K. Gleerup (Lund Studies in Geography, Ser. C. General and Mathematical Geography No. 1).
- Burgdorf, Markus et al. (2010): *Deutschland anders sehen. Atlas zur Raum- und Stadtentwicklung*, Bonn: Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Analysen: Bau. Stadt. Raum 2).
- Cairo, Heriberto (2006): "'Portugal is not a Small Country': Maps and Propaganda in the Salazar Regime", in: *Geopolitics* (Philadelphia) 11, 3, S. 367-395.
- Cruz, Raúl Dias da / Abreu, Armando Trigo de (1969): *Introdução ao estudo dos modelos gravitacionais. Sua aplicação na análise regional*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Daveau, Suzanne (2010): *Um antigo mapa corográfico de Portugal (c. 1525). Reconstituição a partir do Códice de Hamburgo*, Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.
- Esteves, Alina (1998): *A criminalidade em Lisboa. Uma geografia da insegurança*, Lisboa: Edições Colibri.
- Everling, Holger / Schliephack, Wolfgang (1995): "Pressekartographie in der Praxis", in: *Kartographie im Norden: Tagungsführer, 44. Deutscher Kartographentag*, Hamburg: Örtlicher Vorbereitender Ausschuss des 44. Deutschen Kartographentages 1995, S. 111-124.
- Fonseca, Maria Lucinda (1995): "Preferências residenciais e percepção do espaço urbano de Lisboa", in: Fonseca, Maria Lucinda (Hrsg.): *Lisboa: Abordagens geográficas*, Lisboa: Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, S. 9-51.

- Frémont, Armand (1976): *La région, espace vécu*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Gaspar, Jorge / Marín, Ana (1975): "A percepção do espaço", in: *Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia* X, 20, S. 317-322.
- Gastner, Michael T. / Newman, Mark E. J. (2004): "Diffusion-based Method for Producing Density Equalizing Maps", in: *Proceedings of the National Academy of Sciences* (Washington), 101, S. 7499-7504.
- Heijden, H. A. M. van der (1992): *De oudste gedrukte kaarten van Europa*, Alphen aan den Rijn: Canaletto.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) (2003): "Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: Estimativas da população 1550-1870", in: http://www.ibge.net/home/estatistica/populacao/censohistorico/1550_1870.shtm, dgl. für die Volkszählungen 1872-1920 und 1940-1996 (24.02.2003).
- INE (Instituto Nacional de Estatística) (1983): *Recenseamento Geral da População e da Habitação 1981*, Lisboa: INE.
- INE (Instituto Nacional de Estatística) (2011): *Censos 2011 – Resultados Provisórios*, Lisboa: INE.
- Kruse, Lenelis / Graumann, Carl-Friedrich / Lantermann, Ernst-Dieter (Hrsg.) (1996): *Ökologische Psychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, Weinheim: Beltz, Psychologie Verlags Union.
- Lynch, Kevin (1960): *The Image of the City*, Cambridge: The Technology Press / Harvard University Press (Deutsch: *Das Bild der Stadt, seit 1965*, 2. Auflage, 5. unveränderter Nachdruck, Gütersloh: Bauverlag).
- Madeira, Paulo M. (1990): "Comunicação Social e Ensino da Geografia. Alguns Aspectos da imagem dos países", in: *Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia*, XXV, 50, S. 369-384.
- Patrício, Carlos / André, Isabel Margarida (1984): "As diferentes imagens da geografia", in: *Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia*, XIX, 38, S. 257-264.
- Pessoa, Sérgio / Matos, L. S. de (1986): "A tendência de desertificação populacional na zona fronteiriça portuguesa", in: *XII Reunión de estudios regionales*, Cáceres: Asociación extremeña de ciencia regional, S. 15.
- Raisz, Erwin (1934): "The Rectangular Statistical Cartogram", in: *Geographical Review* 24, S. 292-296.
- Rase, Wolf-Dieter (1992): "Kartographische Anamorphosen", in: *Kartographische Nachrichten* 3/92, S. 99-105.
- Rase, Wolf-Dieter (1998): *Modellierung und Darstellung immaterieller Oberflächen*, Bonn: Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Forschungen 89).
- Schmale, Wolfgang (2004): "Europa, Braut der Fürsten", in: Bußmann, Klaus / Werner, Elke Anna: *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart: Steiner, S. 241-267.
- Schneider, Ute (2004): *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt: Primus.

- Schultz, Hans-Dietrich (2007): "Sie wussten, was sie taten! Die propagandistische 'Kraft der Karte' in der deutschen Schulgeographie der Zwischenkriegszeit", in: Tzschaschel, Sabine / Wild, Holger / Lentz, Sebastian (Hrsg.): *Visualisierung des Raumes: Karten machen – die Macht der Karten*, Leipzig: Leibnitz-Institut für Länderkunde (Forum Institut für Länderkunde Leipzig 6), S. 215-228.
- Stegmann, Bernd-Achim (1997): *Großstadt im Image. Eine wahrnehmungsgeographische Studie zu raumbezogenen Images und zum Imagemarketing in Printmedien am Beispiel Kölns und seiner Stadtviertel*, Köln: Geographisches Institut der Universität (Kölner Geographische Arbeiten 68).
- Tobler, Waldo R. (1963): "Geographic Area and Map Projections", in: *Geographical Review* 53, S. 59-78 (Deutsch: "Geographischer Raum und Kartenprojektion", in: Bartels, Dietrich (Hrsg.): *Wirtschafts- und Sozialgeographie*, Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 262-277).
- Tuan, Yi-Fu (1974): *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- United Nations Demographic Yearbook (1962), Paris.
- Worldmapper. *The World as you've never seen it before*, in: <<http://www.worldmapper.org/about.html>> (22.07.2012).
- Woytinsky, Wladimir S./Woytinsky, Emma S. (1953): *World Population and Production: Trends and Outlook*, New York: Twentieth Century Fund.

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Claudius Armbruster (Köln) ist Professor für Romanische Philologie (Lusitanistik und Hispanistik) am Romanischen Seminar der Philosophischen Fakultät, Leiter des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts und Direktor des Zentrums Portugiesischsprachige Welt an der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur- und Medienwissenschaft der iberischen und iberoamerikanischen Länder, Intermedialität, Narrativik in verschiedenen Medien, Alterität.

Prof. Dr. Richard Baum (Bonn / Aachen) war Professor für Romanische Philologie am Institut für Romanische Philologie der RWTH Aachen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Philologie (Romanistik, Germanistik) und Philosophie.

Prof. Dr. Anne Begeat-Neuschäfer (Aachen) ist Professorin für Romanische Philologie am Institut für Anglistik, Amerikanistik und Romanistik der RWTH Aachen. Im Zentrum ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit stehen die Literaturen des französisch- und portugiesischsprachigen Afrikas, Belgiens und Italiens.

Lara Brück-Pamplona (Bonn / Köln) ist Wissenschaftlerin an der a.r.t.e.s. Forschungsschule der Universität zu Köln und Lehrbeauftragte für Portugiesisch an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Brasilianische Literatur- und Kulturwissenschaft, Volkskultur und Identitätsdiskurse in Brasilien sowie brasilianisches Portugiesisch.

Dr. António Dinis (Graz / Wien) ist Lehrbeauftragter und Lehrer in Wien. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Sprach- und Kulturkontakte, Frauen- und Geschlechterforschung und das lusophone Afrika.

Prof. Dr. Verena Dolle (Gießen) ist Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft (Schwerpunkt Spanien und Lateinamerika) an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind Erinnerungsorte – kulturelle memoria und Figuren der Imagination in Literatur und anderen Medien (Mexiko, 16.-21. Jahrhundert), kulturelle Erinnerung und autobiographisches Schreiben bei jüdisch-lateinamerikanischen Autorinnen des 20. Jahrhunderts, Kolonialliteratur, symbolische Repräsentation von Stadt in

lateinamerikanischer Literatur und im Film sowie lusophone Lyrik Afrikas des 20./21. Jahrhunderts

Prof. Dr. Federico Foders (Kiel / Köln) war bis 2010 Koordinator des Forschungsprogramms 2 im Institut für Weltwirtschaft und leitet dort seit 2005 das Zentrum Fundraising und Außenbeziehungen. Er lehrt an der Universität Kiel und (als Honorarprofessor) an der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte sind Handels-, Wachstums- und Bildungspolitik mit einem starken empirischen Bezug zu Lateinamerika und Europa.

Prof. Dr. Bodo Freund (Berlin / Kronberg) war von 1973-2006 Professor für Geographie in Frankfurt, Lissabon und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Agrar-, Sozial- und Stadtgeographie sowie Migrationsforschung. Regionale Interessensbereiche sind die Länder des mediterranen Raumes und Portugal, westdeutsche Metropolen und das Rhein-Main-Gebiet.

Dr. Marga Graf (Aachen) ist Romanistin, Amerikanistin und Komparatistin. Zu Ihren Arbeitsschwerpunkten gehören Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft im Bereich der Lusitanistik.

Dr. Juri Jakob (Köln) ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Brasilianische Kultur- und Literaturwissenschaften am Portugiesisch-Brasilianischen Institut der Universität zu Köln. Seine regionalen Schwerpunkte sind Amazonien und Nordosten Brasiliens und in Afrika besonders Angola.

Dr. Hartmut Emanuel Kayser (Berlin) ist Rechtsanwalt in Berlin und Dozent für Rechtssoziologie am Forschungszentrum Brasilien / Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin sowie für Recht, Rechtsethnologie, Rechtssoziologie, Rechtsgeschichte und Völkerrecht an der Philipps-Universität Marburg (Kultur- und Sozialanthropologie). Seine Forschungsschwerpunkte sind Rechtsethnologie, Rechtssoziologie, Rechtsgeschichte, Völkerrecht und Wirtschaftsrecht.

Dr. Alexandre Martins (Köln) ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Portugiesisch-Brasilianischen Institut und am Zentrum Portugiesischsprachige Welt der Universität zu Köln. Zu seinen Forschungsschwer-

punkten gehört die portugiesischsprachige Intermedialität (vertonte Lyrik) in der Postmoderne.

Barbara Leß-Correia Mesquita (Hamburg) ist Dolmetscherin und Übersetzerin für Portugiesisch und Politikwissenschaftlerin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Entwicklungspolitik, Bildungspolitik und Demokratisierung in den lusophonen Ländern Afrikas.

Dr. Ricarda Musser (Berlin) ist Wissenschaftliche Bibliothekarin am Ibero-Amerikanischen Institut Preußischer Kulturbesitz. Sie leitet dort das Medienreferat und ist Länderreferentin für Brasilien, Chile und Portugal. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte sind die Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts, die deutsche Einwanderung nach Lateinamerika und deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen.

Dr. Christoph Müller (Berlin) ist Wissenschaftlicher Bibliothekar am Ibero-Amerikanischen Institut Preußischer Kulturbesitz. Er leitet dort das Referat Digitale Bibliothek und IT-Infrastruktur und ist Länderreferent für Zentralamerika, Kolumbien, Venezuela und die spanischsprachige Karibik. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte sind portugiesisches Theater im 18. und 19. Jahrhundert, brasilianisches Theater im 20. Jahrhundert und die Darstellung von historischen Ereignissen im lateinamerikanischen Comic.

Prof. Dr. Martin Neumann (Hamburg) ist Professor für Französische, Italienische und Portugiesische Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg. Seine wichtigsten Forschungsgebiete sind das Zeitalter der Aufklärung (Frankreich, Italien, Portugal), Literatur und Medialität, sizilianische Erzähler des 20. Jahrhunderts, portugiesische Erzähler im europäischen Kontext sowie postkoloniale Identitätsdiskurse.

Dr. Ineke Phaf-Rheinberger (Berlin) ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind vergleichende Kultur- und Literaturwissenschaft Lateinamerikas, der Karibik und Afrikas.

Prof. Dr. Teresa Pinheiro (Chemnitz) ist Inhaberin der Professur „Kultureller und Sozialer Wandel“ an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Chemnitz. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Globalisierungsdiskurse im Wandel der Zeit,

Konstruktionen kollektiver Identität auf der Iberischen Halbinsel, Iberische Migrationen sowie die Iberische Halbinsel und Mittel- und Osteuropa zwischen diktatorischer Vergangenheit und europäischer Gegenwart.

Dr. Flavio Quintale (Aachen) ist Dozent für romanische Literaturwissenschaft am Institut für Anglistik, Amerikanistik und Romanistik der RWTH Aachen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Komparatistik, Romane und Gedichte des 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus ist er als Schriftsteller tätig.

Prof. Dr. Angelica Rieger (Aachen) ist Professorin für Romanische Philologie am Institut für Anglistik, Amerikanistik und Romanistik der RWTH Aachen. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind die interdisziplinäre Bild- und Text-Forschung mit Schwerpunkten in Italien und Frankreich im Mittelalter sowie in Spanien und Hispanoamerika im 19. und 20. Jahrhundert, Kulturwissenschaften und interkulturelle Kompetenzen im deutsch-romanischen Kontext und die Genderforschung Italien/Frankreich/Spainien/Hispanoamerika in intermedialer Perspektive.

Priv.Do. Dr. Sonja Maria Steckbauer (Innsbruck) ist Gastprofessorin an der Universität Innsbruck und Lehrbeauftragte an der Universität Passau sowie an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre liegen im Bereich der spanischen und lateinamerikanischen Literaturen.

Prof. Dr. Henry Thorau (Trier / Berlin) ist Professor für Portugiesische Kulturwissenschaft an der Universität Trier – Cátedra Carolina Michaelis de Vasconcelos. Vizepräsident des Deutschen Lusitanistenverbandes von 1997 bis 1999, Präsident des Deutschen Lusitanistenverbandes von 1999 bis 2003 und von 2009 bis 2013. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Literatur und Theater Brasiliens und Portugals.